SINESTESIEONLINE

Supplemento Della Rivista «Sinestesie»

A Kind of Magic: Visioni e declinazioni interdisciplinari del magico

Atti del I Convegno Internazionale
per giovani ricercatrici e ricercatori

A CURA DI
MICHELE CERUTTI, VALENTINA COROSANITI, CLAUDIA D'AMELIO,
ALESSANDRO FLECCHIA, AURORA GIRIBUOLA, BRUNA LORENZIN,
ALESSANDRA RICHETTO, ELIO SACCHI E ELISABETTA VACCARONE

XIV, 46 – 2025

Rivista quadrimestrale
XIV, 46 – 2025
ISSN 2280-6849
ANVUR: A (Area 10, F1, F2)
*
Proprietà letteraria riservata
2025 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.sinestesieonline.it – info@edizionisinestesie.it

Rivista «Sinestesieonline» – Direzione e redazione
C/O Prof. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.
*
I pdf della rivista «Sinestesieonline» e dei numeri arretrati sono consultabili in open access
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesieonline.it
Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / all rights reserved
Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della direzione e del comitato scientifico è la presentazione del codice etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.
*
Impaginazione / Graphic layout
Michele Cerutti, Valentina Corosaniti, Claudia D'amelio, Alessandro Flecchia, Aurora Giribuola, Bruna Lorenzin, Lorenzo Resio, Alessandra Richetto, Elio Sacchi, Elisabetta Vaccarone
*
Published In Italy
Prima edizione: 2025

Gli e-book della rivista «sinestesieonline» sono pubblicati con licenza creative commons
Attribution 4.0 international

Comitato scientifico della rivista

Direzione scientifica
Carlo Santoli (Università di Salerno)

Segretario di redazione
Lorenzo Resio (Università di Torino)

Comitato Scientifico
Epifanio Ajello (Università di Salerno)
Clara Allasia (Università di Torino)
Michele Bianco (Critico letterario e teologo)
L. Rino Caputo (Università di Roma "Tor Vergata")
Irene Chirico (Università di Salerno)
Maria Pia De Paulis D'Alambert (Università di Parigi III "Sorbonne")
Rosa Giulio (Università di Salerno)
Alberto Granese (Università di Salerno)
Milena Montanile (Università di Salerno)
Aldo Morace (Università di Sassari)
Laura Nay (Università di Torino)
Donato Pirovano (Università di Milano "Statale")
Paolo Puppa (Università "Ca' Foscari" di Venezia)
Lorenzo Resio (Università di Torino)
Mara Santi (Università di Gent)
Chiara Tavella (Università di Torino)
Giovanni Turchetta (Università di Milano "Statale")
Sebastiano Valerio (Università di Foggia)

Redazione
Giovanni Genna (Coordinamento)
Loredana Castori
Valentina Corosaniti
Virginia Criscenti
Thomas Persico
Calogero Giorgio Priolo
Eleonora Rimolo
Erminio Risso

Comitati organizzativo e scientifico del convegno

Comitato organizzativo

Michele Cerutti
Valentina Corosaniti
Claudia D'Amelio
Alessandro Flecchia
Aurora Giribuola
Bruna Lorenzin
Alessandra Richetto
Elio Sacchi
Elisabetta Vaccarone

Comitato scientifico

Clara Allasia (Università di Torino)
Silvio Alovisio (Università di Torino)
Fabio Armand (Université Catholique de Lyon)
Daniele Borgogni (Università di Torino)
Attilio Cicchella (Università di Torino)
Paola Cifarelli (Università di Torino)
Michele Cerutti (Università di Torino & University of Tartu)
Valentina Corosaniti (Università di Torino)
Claudia D'Amelio (Université Savoie Mont Blanc & Università di Torino)
Michela Del Savio (Università di Torino)
Daniela Fargione (Università di Torino)
Elisabetta Fava (Università di Torino)
Alessandro Flecchia (Università di Torino & LMU München)
Roberto Galbiati (Università di Torino)
Aurora Giribuola (Università di Torino & Université Savoie Mont Blanc)
Remo Gramigna (Università di Torino)
Chiara Lombardi (Università di Torino)
Bruna Lorenzin (Università di Torino)
Leonardo Mancini (Università di Torino)
Enrico Mattioda (Università di Torino)
Giuseppe Noto (Università di Torino)
Alessandra Richetto (Università di Torino)
Matteo Rivoira (Università di Torino)
Elio Sacchi (Università di Torino)
Antonio Santangelo (Università di Torino)
Elisabetta Vaccarone (Università di Torino)
Marc Vuillermoz (Université Savoie Mont Blanc)

Indice

Prefazione di Paola Cifarelli 7

Introduzione di Michele Cerutti, Valentina Corosaniti, Claudia D'Amelio, Alessandro Flecchia, Aurora Giribuola, Bruna Lorenzin, Alessandra Richetto, Elio Sacchi, Elisabetta Vaccarone 9

Ringraziamenti 17

Sezione 1 – Il mago 19
Dai pharmaka *all'*erba moly*: la maga Circe nel Cinquecento* di Aurora Giribuola 21
Magia e gender nei romances di Shakespeare: The Tempest e *The Winter's Tale* di Chiara Di Dio 37
De l'art de la magie à la magie de l'art littéraire: Alexandre Dumas-père et le magiciens dan sa vie et son œuvre di Elizaveta Shevchenko 51
«Bisogna far appello alla strega»: suggestioni macbetiane fra grande schermo e teatro musicale nel Novecento di Virginia Criscenti 65
Magia al 'femminile': configurazioni della strega nella fantascienza ipercontemporanea di Monika Riedmann 85

Sezione 2 – I riti 97
La magia del baratro. Il teatro di Mimmo Borrelli e le metamorfosi mostruose della Cupa di Annalucia Cudazzo 99
La magia verde dello sciamano curatore in Amazzonia: il caso letterario di Ino Moxo di Alice Piccone Italiano 113
Magic as a semiotic therapy in artivism: a belief-making theory di Tatiana J. Jaramillo 129
Chaos machine, magick learning*: sulle interazioni tra magia del caos e intelligenza artificiale* di Luca Pezzini 151
Come un refuso - analisi semiotica di un gioco di prestigio di Giuseppe Losco 167
La genesi della funzione della magia nel Gioco di Ruolo. Analisi della componente magica in Dungeons & Dragons di Fabio Manuel Serra 179

Sezione 3 – Le credenze 197
I sette vizi capitali e le «magiche frode» (Inf. XX, 117). Per uno studio del tema magico nelle summae de virtutibus et vitiis di Bruna Lorenzin 199

La magia e l'astrologia nel sistema scientifico di Pietro d'Abano di Jacopo Tomatis 211
Le canon dans la musique sacrée à la Renaissance: un ésotérisme sonore di Johan Guiton 229
Come d'incanto…la comicità: riletture dell'immaginario magico nella narrativa breve antico-francese di Luigi Ippolito 243
The magic formula put to the test: Propp's fourteenth function applied to Bavarian fairy tales di Silvie Lang 255
Fuga dalla camera di sangue: soggettività e violenza di genere nelle opere di Carter, Machado e Valente di Matteo Cardillo 267
Between Hauntology and Entology: Hélène Cixous and the nature of 'mdeilmm' in Mdeilmm: Paraule du Taupe di Berta Galofrè 285

Le rappresentazioni 297
Animismo disegnato. Storie e culti nel cinema d'animazione italiano di Martina Vita 299
Tutto è un'altra cosa: messicanità gotica e irrealtà americana di Agustín Conde De Boeck 311
I Dialoghi della vita armonica *e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica* di Iwan Paolini 325
Magical realism as narrative to fight back in the post-truth context di Liyi Lu 339
Magick as a Threshold to the Forgotten: Hope Mirrlees and Susanna Clarke's Fantasy di Eva Lencina 349
Strigoii *di George Enescu: sul* topos *folklorico e la sua ricezione musicale* di Michele Russo 365
Incantagioni*. Analisi di una narrazione transmediale sul fenomeno del magnetismo animale* di Maria Ludovica Perina e Luca Piccolboni 387

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

PREFAZIONE

« La magie est un trésor d'idées »: i contributi riuniti in questo volume illustrano perfettamente la definizione del concetto di magia proposto da Marcel Mauss nel suo celebre saggio sulla magia; frutto del primo convegno internazionale organizzato, nel maggio del 2024, da un attivo gruppo di dottorandi e dottorande in Lettere dell'Università di Torino, essi disegnano infatti un percorso affascinante e complesso che invita a esplorare le molteplici sfaccettature del concetto di magico e la ricchezza delle sue manifestazioni.

Il tema scelto, trasversale alle diverse discipline intorno alle quali si articola il percorso formativo del dottorato, ha in qualche modo un significato simbolico per il valore che la magia attribuisce alla conoscenza e ai suoi poteri; forse per questo si è rivelato particolarmente adatto a mettere in luce il talento delle giovani menti coinvolte in questa bella iniziativa, condotta in piena autonomia con grande professionalità. Lo sguardo è molto opportunamente orientato lungo quattro direttrici complementari che esplorano le manifestazioni individuali e collettive della magia, le modalità delle sue rappresentazioni, le figure in cui si incarna, le credenze che essa genera; ne scaturisce un quadro ampio e variegato ma profondamente coerente, al di là della diversità degli argomenti affrontati e delle chiavi di lettura utilizzate.

I saggi raccolti qui illustrano infatti anche la fecondità di un orientamento critico fondato sull'integrazione e la connessione tra i diversi ambiti del sapere umanistico; la letteratura, le arti visive e performative, la semiotica, la filologia e la linguistica dialogano fruttuosamente rendendo visibile la fitta trama di relazioni che connette tra loro le varie manifestazioni del magico in tipologie testuali ed epoche diverse. Le affinità e le discontinuità che emergono dalla pluralità delle interpretazioni sottese a questi saggi permettono dunque di cogliere la dialettica fra tradizione e innovazione su cui si fonda ogni cultura.

Multidisciplinarietà e interdisciplinarietà orientano ormai sempre più la ricerca umanistica; ma l'interconnessione tra le varie discipline e la loro integrazione, necessarie per rinnovare i paradigmi critici e proporre nuove interpretazioni dei

fenomeni culturali, sono fruttuose solo quando si fondano su un'applicazione rigorosa delle metodologie di ricerca proprie di ogni disciplina; si tratta di una sfida difficile che gli autori e le autrici di questo volume hanno saputo affrontare con responsabilità e consapevolezza, dando prova di saper condurre studi originali, innovativi e solidamente fondati. Per chi considera la formazione alla ricerca un compito utile non solo per il progresso degli studi, ma anche per la costruzione di una coscienza collettiva più matura, non può esserci soddisfazione più grande che vedere realizzati a pieno gli obiettivi che si era posto con il suo lavoro; constatare che i propri allievi e le proprie allieve sono ormai in grado di muoversi in piena autonomia e di dialogare efficacemente con il resto della comunità scientifica per comunicare il frutto delle loro ricerche è una grande gioia e lavorare insieme a loro è un piacere quotidiano. Il collegio docenti del dottorato in Lettere non può quindi che essere grato a Michele, Valentina, Claudia, Alessandro, Aurora, Bruna, Alessandra, Elio ed Elisabetta per il loro entusiasmo, la loro energia, il loro talento messi a servizio dell'organizzazione del convegno, che costituisce un primo esempio di come il lavoro di squadra indispensabile in queste occasioni sia necessario, nella formazione dei giovani ricercatori, quanto lo studio individuale.

La carriera accademica, si sa, è lunga e irta di difficoltà; è però un percorso professionale e umano straordinario, che arricchisce e gratifica con gioie che non tutti hanno l'occasione di provare. L'augurio sincero è che il futuro dei ragazzi e delle ragazze che hanno contribuito a vario titolo alla riuscita del convegno e alla realizzazione di questo volume sia ricco di soddisfazioni e che tutti possano vedere realizzate le loro aspettative.

PAOLA CIFARELLI

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

NOTA INTRODUTTIVA

L'ambigua e controversa natura di quella che viene definita, con più o meno liceità, "magia" è difficilmente circoscrivibile a un'univoca sfera semantica e disciplinare e, nel corso degli anni, sono stati frequenti sia i tentativi di tracciarne dialetticamente un orizzonte di significato, contrapponendola a campi d'indagine dai confini più netti come la scienza o la religione, sia quelli rivolti a individuarne le intrinseche specificità.

Delineandone gli aspetti costitutivi in opposizione proprio alla sfera religiosa, Marcel Mauss, nel testo seminale *Teoria generale della magia*, sostiene che «nella magia come nella religione e come nella linguistica, sono le idee incoscienti che agiscono [...] appena arriviamo alla rappresentazione delle proprietà magiche, ci troviamo di fronte a fenomeni simili a quelli del linguaggio».[1] Eppure, nella linguistica moderna, come sottolinea Giorgio Cardona nella sua *Introduzione all'etnolinguistica*,[2] gli aspetti sacrali e magico-religiosi della lingua sono stati quasi del tutto tralasciati. Questa mancanza di studi scientifici relativi a tale fenomeno – almeno per quanto concerne determinate aree – è assai indicativa di un certo stigma di cui, ancora oggi, sembra soffrire la magia, tacciata spesso e volentieri di irrazionalismo: tuttavia, sempre riprendendo Mauss, è bene ricordare che essa in realtà «è da molto tempo oggetto di studi» e, anche se «quelli degli antichi filosofi, degli alchimisti e dei teologi, essendo puramente pratici, appartengono alla storia della magia e non devono trovare posto nella storia dei lavori scientifici»,[3] ciò non toglie che siano stati fondamentali e propedeutici, specie in vista delle prime ricerche dal valore più propriamente teorico.

[1] M. MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi* [1902], trad. it. di F. Zannino, introduzione di C. Levi-Strauss, Einaudi, Torino 1972, p. XXXV.
[2] Cfr. G. R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica* [1976], Utet, Torino 2006, p. 192.
[3] M. MAUSS, *Teoria generale della magia* cit., p. 5.

Queste ultime, per il sociologo francese, «cominciano con gli scritti dei fratelli Grimm»;[4] il fatto che a inaugurare tale filone siano proprio gli autori de *Le fiabe del focolare*[5] non stupisce, se si tiene conto del carattere spesso sfumato che tendono ad assumere tuttora, in letteratura e altrove, i concetti di 'fiabesco', 'fantastico' e 'magico'.[6] A riportare tali tematiche all'attenzione, contribuendo anche ad assottigliare i confini tra i termini di cui sopra, concorrono, fin dai primi del Novecento, alcuni di quelli che diverranno i testi basilari della semiotica, come *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp.[7] Qui i metodi del formalismo russo si applicano a una serie nutrita di fiabe di magia, dalla cui analisi emergeranno poi le 31 funzioni e i 7 personaggi tipicamente rintracciabili in tali produzioni – l'esclusione di altre tipologie di fiabe, tra le varie cose, è uno dei motivi alla base della polemica tra lo studioso e Claude Lévi-Strauss.[8] La magia è stata per la semiotica sia un oggetto d'analisi privilegiato,[9] come dimostra il caso di Propp, sia un concetto utile per il posizionamento della disciplina, a partire dalla riflessione di Cassirer sulle forme simboliche.[10]

Sono, pressappoco, gli stessi anni in cui si sviluppano anche nuove correnti artistiche come quella del realismo magico, che dall'ambito pittorico si espande, successivamente, anche a quello letterario, a partire da *Storia universale dell'infamia* di Borges[11] e, in Italia, grazie ad autori come Massimo Bontempelli. Non è un caso, poi, che questo rinnovato interesse per il magico, specie in letteratura, si dispieghi nello stesso periodo in cui iniziano a prendere piede i primi studi psicoanalitici e, in particolare, quell'idea freudiana di *Unheimliche* che con il soprannaturale – a sua volta ricompreso nel magico – si intreccia in maniera indissolubile, divenendo un concetto centrale nella produzione di alcuni degli scrittori scapigliati, a loro volta ispirati dal goticismo di E.T.A. Hoffmann e E.A. Poe. La psicologia, peraltro, insieme a religione ed etnologia, è una delle branche a cui verrà dedicata la celebre Collana viola Einaudi, fortemente voluta da Cesare Pavese e da Ernesto de Martino, i cui

[4] *Ibid.*
[5] J. L. K. – W. K. GRIMM, *Le fiabe del focolare* [1812-1815], trad. it. di C. Bovero, Einaudi, Torino 1951.
[6] Si vedano, a tal proposito, gli studi raccolti in C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it di E. K. Imberciadori, Garzanti, Milano 2007.
[7] V. PROPP, *Morfologia della fiaba* [1928], a cura di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 2000.
[8] Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Propp*, in V. PROPP, *Morfologia della fiaba* cit., pp. 163-200.
[9] Si veda per esempio J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Ginevra 1970; M. LEONE, *Sulla chiromanzia*, in *Ieri, oggi, domani: Saggi sulla previsione nelle scienze umane*, a cura di G.M. De Maria, Aracne, Roma 2011, pp. 107-22; B. SURACE, *Sim sala segno*, in «Lexia», 21-22, 2015, pp. 301-315.
[10] E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Bruno Cassirer, Berlin 1925.
[11] J. L. BORGES, *Storia universale dell'infamia* [1935], trad. it. di V. Martinetto e A. Morino, Adelphi, Milano 1997.

studi, così come quelli degli altri autori pubblicati in tale sede, hanno contribuito ad ampliare lo spettro delle riflessioni teoriche sulla magia.[12]

La poetica del realismo magico confluisce poi nella settima arte, in film come *La città incantata* di Miyazaki, che evidenzia quel legame con il magico che il cinema detiene fin dalle sperimentazioni di Méliès, il primo a impiegare il cinematografo Lumière non già a scopi puramente documentari, ma per implementare i suoi spettacoli illusionistici grazie all'introduzione del montaggio e di veri e propri effetti speciali. Nonostante l'accostamento tra il nuovo *medium* e altre tipologie di riti medianici fosse piuttosto comune già a inizio Novecento, è però la pubblicazione di *Il cinema o l'uomo immaginario* di Edgar Morin negli anni Cinquanta a costituire la prima riflessione strutturata sul rapporto tra cinema e magia.[13] Il sociologo e antropologo francese considera il cinema come un "medium magico" e vede nel passaggio dal cinematografo – inteso come dispositivo tecnico e tecnologico – al cinema – inteso come la messa a punto di un sistema linguistico in grado di intrattenere, dare spettacolo e creare un immaginario – come quel momento in cui la nuova arte è in grado di offrire allo spettatore un universo magico e spettrale attraverso due strategie: la creazione di doppi e il ricorso continuo alle metamorfosi. Ed è proprio nei film di Méliès che Morin rintraccia le origini di questo passaggio.

La capacità di fascinazione che accomuna il progresso tecnologico e scientifico alla magia sarebbe stata, in qualche modo, evidenziata anche da Frazer, per il quale «la magia, basata, come implicitamente è, sopra l'idea di una concatenazione necessaria e invariabile di causa ed effetto indipendente da volontà personali, […] investigando le serie causali della natura prepara direttamente la via alla scienza».[14] Questo assunto, tuttavia, rispecchia solo in parte il complesso polimorfismo del magico e il modo in cui esso è stato concepito in luoghi, culture e momenti storici differenti. Basti pensare al noto esoterista Aleister Crowley, per cui invece la magia è «la Scienza e l'Arte di causare Cambiamenti in conformità con la Volontà».[15] Altrettanto ambivalente è, del resto, il rapporto tra magia e religione, come testimonia il dibattito teologico sulla liceità ed efficacia delle arti magiche che andò sviluppandosi nella seconda metà del XIV secolo, per poi sfociare in fenomeni come la caccia alle streghe, ampiamente indagati negli studi di Franco Cardini e

[12] Si rimanda a E. DE MARTINO, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948; K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, Einaudi, Torino 1950; E. DURKHEIM, *Le origini dei poteri magici*, Einaudi, Torino 1951. Sebbene non ricompreso nella collana, poiché pubblicato successivamente alla sua chiusura, si veda anche E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.
[13] E. MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario* [1956], Raffaello Cortina, Milano 2016.
[14] J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Storia del pensiero primitivo: magia e religione* [1890], trad. it. di L. De Bosis, prefaz. di G. Cocchiara, Boringhieri, Torino 1964, p. 148.
[15] A. CROWLEY, *Magick* [1929], a cura di J. Symonds e K. Grant, trad. it. di A. Pollini, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1976, p. 167.

Marina Montesano.[16] La magia e l'astrologia, in particolare, furono oggetto di un vero e proprio "cambio di paradigma" nel passaggio dal Medioevo all'Umanesimo: «considerate dal sapere medioevale come il dominio del demoniaco», stando a quanto è contenuto in trattati quali il *Liber Aneguemis* (IX sec.) o il *Picatrix* (1256), in epoca rinascimentale sono invece riqualificate come «strumenti e mezzi per stabilire l'illimitata signoria umana sul mondo».[17]

Allo stesso fine contribuisce anche la musica, composta da un sistema di leggi segrete che, fin dalle antiche teorie pitagoriche e aristoteliche, è causa del moto delle sfere celesti e che, di conseguenza, si mostra in grado di influenzare la natura, il corpo e l'anima connettendo il microcosmo umano al macrocosmo divino.[18] Ben presto poi, con la nascita dell'opera, il potere magico-cosmico della musica rinascimentale assume le dimensioni del meraviglioso barocco, caratterizzato dalla messa in scena di soggetti principalmente mitologici che si muovono nella spettacolarità scenografica con l'obiettivo di suscitare 'affetti' contrastanti nello spettatore. Le sperimentazioni proposte in tal senso costituiscono infine la base su cui si innestano, nel Romanticismo, le nuove valenze della musica che nel rapporto con il magico diviene il più importante mezzo di rappresentazione dell'ineffabile: perciò, a partire dalle teorie filosofiche della scuola di Jena (si veda per esempio il concetto di 'idealismo magico' espresso da Novalis[19] e, successivamente, ripreso anche da Evola[20]), i compositori danno voce ai misteri dell'anima attraverso la descrizione di mondi soprannaturali al confine con la realtà umana e spesso in dialogo con miti, leggende e racconti folkloristici propri di ciascun contesto geografico.

Il magico, però, lungi dall'essere esclusivamente un retaggio del passato, può anzi assurgere a elemento chiave per una lettura del nostro presente e futuro, anche e soprattutto a partire dalla realtà che ci circonda. Emblematico, in questo senso, è il caso della città di Torino, interpretata come vertice comune tanto al cosiddetto 'triangolo della magia bianca' quanto al 'triangolo della magia nera', a partire dall'indagine giornalistica di Dembech.[21] Così, come è accaduto per il 'cerchio

[16] Cfr. almeno F. CARDINI e M. MONTESANO, *"Arte gradita agli dei immortali". La magia fra mondo antico e rinascimento*, Yume, Torino 2015; M. MONTESANO, *Maleficia. Storie di streghe dall'antichità al Rinascimento*, Carocci, Roma 2023.
[17] C. VASOLI, *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 30.
[18] Cfr. G.TOMLINSON, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, The University Chicago Press, Chicago 1993.
[19] NOVALIS, *Del poeta regno sia il mondo: attraversamenti negli appunti filosofici*, a cura di S. Mati, Pendragon, Bologna 2005, pp. 21-42.
[20] J. EVOLA, *Saggi sull'idealismo magico* [1925], a cura di G. De Turris, saggio introduttivo di F. Volpi, Mediterranee, Roma 2006.
[21] G. DEMBECH, *Torino città magica*, L'Ariete Edizioni, Torino 1978 e EAD., *Torino città magica*, vol. 2, Ariete Multimedia, Torino 2009.

magico' teorizzato da Johan Huizinga in *Homo ludens*,[22] la cui porosità permette un continuo scambio tra spazio reale e spazio finzionale – di gioco, appunto –, anche il fenomeno della magia sembra investire diversi aspetti della quotidianità, fuoriuscendo dai margini che la vorrebbero relegata in luoghi e tempi precisi, e costituendosi come un campo d'indagine indipendente e trasversale, degno di attenzione e studi – anche accademici – che mirino a delinearne i tratti formali, le funzioni e le potenzialità ancora inesplorate.

Muovendo da tali considerazioni preliminari, il convegno dottorale *A kind of magic: visioni e declinazioni del magico* (Torino, 29-31 maggio 2024) ha rappresentato un'occasione per riflettere su diverse aree disciplinari, dalla letteratura al teatro, dalla musica al cinema e ai nuovi media, passando per i campi della semiotica, della linguistica e della ludologia. L'iniziativa, diretta espressamente a coinvolgere in maniera privilegiata giovani ricercatori e ricercatrici, non è mai stata concepita come un punto di arrivo, né le aree disciplinari prese in considerazione sono – o potrebbero essere – esaustive rispetto a una riflessione sul magico: il convegno, così come questo volume, è da considerarsi piuttosto come un punto di partenza, l'avvio di un dialogo tra metodologie e ambiti del sapere differenti. Questo momento di incontro ha avuto, infatti, fin da subito la volontà di ampliare i propri orizzonti fino a valicare i confini prettamente nazionali e istituzionali, come dimostrano la presenza di contributi in diverse lingue – italiano, francese e inglese – e provenienti anche da ricercatori indipendenti operanti al di fuori dell'ambiente accademico. Tale polifonia ha permesso l'arricchimento di quest'esperienza di scambio, grazie all'introduzione di prospettive e strumenti di analisi spesso inediti, che continuano a dialogare tra le pagine di questo volume.

Prendendo le mosse ancora una volta da Mauss, in questa sede si è ritenuto utile tentare di suddividere in quattro sezioni principali i vari saggi qui presentati, fornendo una cornice ermeneutica che possa facilitarne l'inquadramento ma, allo stesso tempo, che ne preservi il carattere interdisciplinare. In particolare, le categorie scelte fanno riferimento al postulato secondo cui la magia comprende

> agenti, atti e rappresentazioni: chiamiamo *mago* l'individuo che compie atti magici, anche quando non è un professionista; chiamiamo *rappresentazioni magiche* le idee e le credenze che corrispondono agli atti magici; quanto agli atti, rispetto ai quali definiamo gli altri elementi della magia, li chiamiamo *riti magici*.[23]

[22] J. HUIZINGA, *Homo ludens* [1938], trad. it. di C. von Schendel, Einaudi, Torino 1949.
[23] M. MAUSS, *Teoria generale della magia* cit., pp. 12-13.

Così, la prima sezione del volume è dedicata all'agente e, soprattutto, alla figura della strega, che sembra rivendicare la propria preminenza e non-subalternità – specialmente rispetto ad una controparte maschile, che pure dà il titolo alla sezione – all'interno della storia della magia, andando anzi a costituirsi come modello di riferimento anche per le più recenti indagini conseguite nell'alveo dei *gender studies*. Dal personaggio della maga Circe di omerica memoria, analizzato nell'articolo di Giribuola alla luce di alcune traduzioni e riscritture italiane dell'*Odissea* nel corso del Cinquecento, si può allora tracciare un percorso evolutivo ideale che passa attraverso le *weird sisters* shakespeariane, presenza centrale nel *Macbeth* e nei suoi successivi adattamenti teatrali e cinematografici – come dimostra il contributo di Criscenti –, fino ad arrivare alle streghe ipercontemporanee della *science fiction* di Daniela Piegai, Nicoletta Vallorani, Erica Gigat e Sofia Rhei, ben delineate nell'articolo di Riedmann e simbolo di resistenza e sfida alle convenzioni - non solo di genere, ma anche narrative. Questa consistenza del femminile, tuttavia, non tenta in alcun modo di escludere il suo omologo, che pure riemerge in alcune delle opere qui prese in esame – è il caso delle proposte di Di Dio e Shevchenko, che analizzano rispettivamente *The tempest*, in cui l'attività magica si concentra per lo più nel personaggio di Prospero, e alcuni dei magnetizzatori e spiritisti dumasiani –, ma, al contrario, sottolinea uno degli assunti cardine della magia, secondo il quale ogni atto magico deve essere in sé bilanciato e in grado di armonizzare energie positive e negative, attive e passive, maschili e femminili. È proprio in virtù di tale idea che, nei diversi culti di derivazione magica, il Divino è concepito quasi sempre come un'entità doppia, scaturita dall'incontro di principi antitetici ma complementari, che si concreta nella presenza di divinità sia maschili che femminili.

Perché possa ottenere gli effetti desiderati il mago deve mettere in atto un fare, inquadrato in pratiche o tecniche spesso segrete. La seconda sezione del volume approfondisce quindi la dimensione performativa del rito magico, come dimostra il contributo di Cudazzo che, nel solco dei *performance studies*, si sofferma sulla *Cupa* di Mimmo Borrelli, nella quale folklore, elementi magici e superstizione si intrecciano a delineare i contorni di una realtà intrisa di violenza e di disumanità. L'articolo di Pezzini, collegando la *chaos magick* con le più recenti derive tecnologiche dell'intelligenza artificiale e del *machine learning*, evidenzia invece come dietro l'IA degli strumenti digitali utilizzati ormai quotidianamente si possa scrutare l'irrazionalismo dell'arte magica. Le proposte di Losco e Jaramillo mettono poi in risalto la dimensione semiotica del rito magico: il primo introduce e utilizza il metodo pragmatista pierciano per l'analisi di un gioco di prestigio, utile a rivelare quanto, e nella percezione e nella cognizione, i segni che usiamo per interpretare il mondo possano ingannarci; la seconda, attraverso l'analisi dell'opera *Fragmentos* di Doris Salcedo, riconosce al contrario il potenziale trasformativo del rituale magico, tramite il quale è possibile intervenire nella struttura profonda delle credenze

dell'individuo, ottenendo effetti benefici curativi e restaurativi. I due contributi, dalle conclusioni apparentemente in contraddizione, rilanciano la riflessione sulla relazione tra segni e realtà, così come quello di Piccone Italiano, che analizza il ruolo dello sciamano nelle comunità amazzoniche a partire da *Le tre metà di Ino Moxo* di César Calvo. I riti sciamanici esemplificati nell'opera si configurano come un'eco-cosmologia nativa che, mediante una chiave interpretative decoloniale ed ecocritica, ci spinge a ripensare il nostro rapporto con l'elemento naturale. Infine, l'articolo di Serra analizza, a partire da un punto di vista storicamente fondato e con l'accuratezza di chi ne ha esperienza diretta, il *gameplay* del gioco di ruolo *Dungeons & Dragons* e il modo in cui a livello strutturale si relaziona con il magico, riallacciandosi a quell'idea di magia legata alla funzione fatica dei segni.

La terza sezione indaga il magico come insieme di idee e credenze tanto affascinanti quanto temibili, cercando di delineare i contorni di una materia ambigua e per certi aspetti sfuggente che dal Medioevo a oggi ha nutrito il dibattito teologico e scientifico, ma anche offerto spunti creativi a compositori e letterati. Si pensi alla figura di Dante che, come descritto nell'articolo di Lorenzin, inserisce la magia tra i peccati puniti nell'Inferno in un'epoca in cui la discussione sulla liceità delle arti magiche era in pieno sviluppo, la stessa in cui il medico padovano Pietro d'Abano, la cui figura è approfondita nel contributo di Tomatis, conduceva i suoi studi sull'astrologia. Dal lato opposto alle riflessioni speculative, la magia può andare incontro a reinterpretazioni di tipo comico e parodico, come dimostra Ippolito in riferimento ad alcuni *fabliaux* e *lais burlesques* antico francesi. Occupandosi di un differente genere letterario, il contributo di Lang applica, invece, la quattordicesima funzione di Propp alle fiabe bavaresi inedite di tradizione orale, raccolte da Franz Xaver von Schönwerth nell'Ottocento, mentre quello di Galofré Claret affronta il tema del rapporto tra vita e morte nell'opera *Mdeilmm: Parole de taupe* di Hélène Cixous, partendo dall'indecifrabile termine "mdeilmm". Alla stessa indecifrabilità si avvicina, infine, il canone musicale del repertorio sacro rinascimentale sul quale si concentra il contributo di Guiton che, nel sottolineare alcune regole 'enigmatiche' sottese alla tecnica compositiva, evidenzia il complesso rapporto tra simbologia religiosa ed esoterismo.

La quarta sezione del volume indaga, infine, le modalità con cui media differenti hanno interpretato i discorsi sul magico, rappresentato in maniera puramente finzionale o più ancorata alla realtà. L'articolo di Vita intreccia il cinema e la serialità d'animazione, da un lato mostrando come siano in grado di rappresentare elementi del folklore italiano, dall'altro svelando le tecniche dietro tali messe in scena. Sempre di audiovisivo e di folklore tratta il contributo di Conde De Boeck, in cui sono evidenziati gli stretti legami con il magico insiti nella cultura messicana che, ripresi nel cinema di Arturo Ripstein, sono spesso simboli utili a svelare le mistificazioni e l'aura magica di cui il quotidiano può ammantarsi.

Quest'ultimo elemento ritorna nel discorso di Paolini, che si interroga sulla permanenza degli effetti delle percezioni del magico nella realtà fenomenica attraverso la sedimentazione nell'inconscio collettivo. Anche nel contributo di Lu le masse costituiscono il soggetto dell'analisi: se Paolini si concentra sui meccanismi simbolici inconsci in relazione alla letteratura, Lu si focalizza su come il realismo magico possa insinuarsi nella decodifica dei discorsi sociali e soprattutto politici, nello specifico quelli che contribuiscono ad ingrossare le fila della post-verità. La magia è nuovamente interrogata sulla sua capacità di intrecciarsi con la storia e la società nel contributo di Lencina, laddove l'elemento magico nella narrazione è il sostrato del meraviglioso e del fantastico, il filo rosso che riconduce il lettore verso il mito e un passato perduto pronto per essere ritrovato; la narrazione *fantasy*, invece, stimola la riflessione sul presente e la realtà tramite il vaglio di mondi immaginifici impregnati di sovrannaturale. Si ritorna poi, grazie al contributo di Russo, a indagare il folklore, con particolare riferimento al contesto di produzione del compositore rumeno Enescu: attraverso un'analisi comparata tra musica e letteratura, l'elemento folkloristico si relaziona con i *tòpoi* relativi al magico e le loro differenti trasposizioni intermediali. A chiusura di sezione si colloca il contributo di Perina e Piccolboni, che, a partire dall'analisi del prodotto transmediale *Incantagioni*, ripercorrono i passi storici di personaggi femminili incasellati dal proprio tempo nel regime del magico e dello stregonesco. Anche in questo caso, quindi, realtà, storia e immaginario collettivo s'intrecciano, lavorando in sinergia per lasciare che la magia faccia il suo corso.

La divisione nelle sezioni appena descritte è da intendersi come una delle tante possibili e le quattro categorie proposte non vogliono porsi come etichette classificatorie e tassonomiche che rischiano di incasellare e ostacolare il confronto; al contrario, il lettore e la lettrice sono invitati a scoprire le assonanze e i rimandi interni, i collegamenti e il dialogo anche tra contributi posizionati in sezioni differenti. Il volume ha quindi una struttura aperta, se non altro per la sua natura di ricerca inevitabilmente *in progress*, che, seppur capace di rispondere a diverse domande, lascia in ogni caso molti interrogativi ancora da risolvere. Il nostro augurio è allora che l'insieme di testi proposto, che rappresenta solo una parte delle fertili discussioni avvenute durante il convegno, possa essere un invito e uno stimolo a ulteriori e future ricerche appassionate sulla natura sfaccettata e mutevole del magico.

MICHELE CERUTTI, VALENTINA COROSANITI, CLAUDIA D'AMELIO,
ALESSANDRO FLECCHIA, AURORA GIRIBUOLA, BRUNA LORENZIN,
ALESSANDRA RICHETTO, ELIO SACCHI, ELISABETTA VACCARONE

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

RINGRAZIAMENTI

Il convegno e la realizzazione degli atti sono stati possibili grazie a un lavoro e a uno sforzo plurale, a consigli, suggerimenti e confronti con colleghi e colleghe, professori e professoresse il cui supporto è stato fondamentale.

Rivolgiamo un ringraziamento particolare alla professoressa Paola Cifarelli che, in qualità di coordinatrice del Dottorato in Lettere, ha accolto e sostenuto la nostra proposta con interesse ed entusiasmo.

Ci teniamo a esprimere riconoscenza verso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, la Scuola di Dottorato in Lettere e il Laboratorio LLSETI dell'Università Savoie Mont Blanc per aver messo a disposizione i fondi necessari alla concretizzazione di questo progetto.

Siamo particolarmente riconoscenti a tutte le persone che sono intervenute durante il convegno, agli autori e alle autrici dei contributi raccolti in questo volume e alla redazione di «Sinestesieonline» per averci dato la possibilità di pubblicarlo.

Un ringraziamento, inoltre, a Marina Montesano (Università di Messina), Bruno Surace (Università di Torino), Richard Trachsler (Università di Zurigo) e Gianmarco Giuliana (Università di Torino) che, in qualità di *keynote speaker,* hanno arricchito il dibattito con i rispettivi interventi: *Magia e concetto cumulativo di stregoneria. Uno sguardo d'insieme*; *Il posizionamento dello spettacolo magico nel cinema e nell'audiovisivo contemporaneo: da* Now You See Me *a* The Prestige*, da David Copperfield a David Blaine, da Penn & Teller a Jack Nobile*; *Le magicien nu. Comment fonctionne un livre de divination*; *Magia e virtuale come forme del credere*.

Infine, ringraziamo il comitato scientifico e coloro che hanno contribuito al processo di revisione per la pubblicazione degli atti.

SEZIONE I

IL MAGO

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Dai pharmaka all'erba moly: la maga Circe nel Cinquecento

From pharmaka to erba moly: the enchantress Circe in 16th century

AURORA GIRIBUOLA

ABSTRACT

Circe, un personaggio al confine tra maga e dea, tra femme fatale e donna premurosa, è all'origine di rappresentazioni letterarie e pittoriche che attraversano i secoli, dalla Grecia arcaica fino ai giorni nostri. L'articolo prende in esame la figura di Circe e l'utilizzo degli incantamenta *nelle traduzioni e nelle riscritture italiane dell'Odissea nel corso del Cinquecento. In un primo momento, quindi, studia in maniera comparatistica le scelte operate da Dolce, Carafa e Baccelli e, successivamente, l'influenza della tradizione del 'Gryllus' di Plutarco per le riscritture di Machiavelli e Gelli.*

Circe, a character at the boundary between sorceress and goddess, between femme fatale and caring woman, has inspired literary and artistic representations across the centuries, from archaic Greece to modern times. The paper focuses on the figure of Circe and the use of incantamenta in Italian translations and rewritings of the Odyssey during the 16th century. Initially, it studies, in a comparative way, the choices made by Dolce, Carafa and Baccelli, and then explores the influence of Plutarch's 'Gryllus' on the rewritings of Machiavelli and Gelli.

PAROLE CHIAVE: *Circe, traduzioni, Rinascimento*

KEYWORDS: *Circe, translations, Renaissance*

AUTORE

Laureata in Culture Moderne Comparate nell'ambito del doppio diploma tra l'Università di Torino e l'Université Savoie Mont Blanc, Aurora Giribuola si occupa della ricezione dei poemi omerici nel Rinascimento tra Italia e Francia. Il progetto di Dottorato, che sta conducendo in cotutela tra le Università di Torino e di Chambéry, prevede lo studio comparato delle traduzioni cinquecentesche dei primi tre libri dell'Iliade in italiano e in francese, analizzando il diverso approccio agli episodi narrati e allo stile omerico nella tradizione letteraria dei due Paesi.
aurora.giribuola@unito.it

χαῖρ᾽ Ἑκάτα δασπλῆτι, καὶ ἐς τέλος ἄμμιν ὀπάδει
φάρμακα ταῦτ᾽ ἔρδοισα χερείονα μήτέ τι Κίρκης
μήτέ τι Μηδείας μήτε ξανθᾶς Περιμήδας.
Teocrito, *Idilli* II, 14-16.

Circe è uno dei personaggi più suggestivi dell'*Odissea*, maga ma anche donna premurosa e innamorata. In un primo momento rappresenta un ulteriore ostacolo sul sentiero che dovrebbe condurre Ulisse a Itaca ma, dopo averlo ospitato, si dimostra un'ottima consigliera nel suggerire all'eroe come comportarsi nell'immediato futuro, come superare le ultime prove che lo separano dalla patria e dalla famiglia. La figlia del dio Sole e della ninfa Perseide sarà, infatti, il punto di svolta nel *nostos* del Laerziade, la prima – senza considerare gli dèi Atena ed Ermes – ad aiutarlo nel corso del poema omerico. Come accade spesso, questo mito ha dato origine nel tempo a molte riscritture, che, in maniera più o meno fedele all'originale, raccontano la storia di Circe e del suo incontro con Ulisse: questa tradizione continua ancora oggi con i romanzi contemporanei di Madeline Miller[1] e di Marilù Oliva,[2] sinonimo della voce ancora forte di questa maga e, più in generale, dell'interesse per i personaggi femminili nell'epica. Il mito di Circe «è uno di quelli che più si sono prestati a essere riletti, reinterpretati ed investiti di nuovi significati»:[3] il presente articolo intende mettere in dialogo la presenza della maga nella letteratura greca e latina, ampiamente studiata, con le traduzioni e le riscritture di questo passo nel Cinquecento, analizzando i richiami intertestuali tra i classici e le prime versioni volgari in merito alla trasformazione dei Greci in animali.[4]

1. *Circe polupharmakos nella letteratura greca e latina*

La fonte più antica per il mito di Circe è sicuramente, accanto alla *Teogonia* di Esiodo, il poema omerico, che dedica quasi un intero libro all'episodio, il decimo.[5]

[1] M. MILLER, *Circe*, traduzione di M. Magrì, Marsilio, Venezia 2021 [2018].
[2] M. OLIVA, *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre*, Solferino, Milano 2020.
[3] I. BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e* femme fatale, in «Status Quaestionis», 1 (8), 2015, p. 110, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/13143, (url consultato il 28/01/2025).
[4] Per un catalogo delle principali riscritture del mito di Circe, dall'antichità al Novecento, si vedano J. YARNALL, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1994; M. BETTINI, C. FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2010; *Circe: variazioni sul mito*, a cura di C. Franco, Marsilio, Venezia 2012.
[5] OMERO, *Odissea. Testo originale a fronte*, a cura di R. Calzecchi Onesti e F. Codino, Einaudi, Torino 2006, X, 133-574. Si fa riferimento a quest'edizione per tutte le citazioni italiane del poema omerico presenti nell'articolo.

Superate l'isola Eolia[6] e la rocca dei Lestrigoni,[7] infatti, la nave di Ulisse arriva sull'isola Eea, abitata da «Circe riccioli belli, terribile dea dalla parola umana, sorella germana di Eeta dal cuore crudele» (x, 136-137). A questo punto l'eroe inizia a esplorare il territorio circostante e decide saggiamente di dividere i compagni superstiti in due gruppi: una parte resterà con lui e un'altra, estratta a sorte, sarà guidata da Euriloco e incontrerà la «dea trecce belle» (x, 220). Quest'ultima viene immortalata mentre canta soavemente – come le Sirene – e mentre tesse – come le altre donne dell'epica, da Elena a Penelope –, invitando gli Achei a entrare in casa e, in un secondo momento, a bere i *pharmaka*[8] (x, 236). Temendo un inganno, Euriloco si era nascosto e può tornare alla nave e raccontare a Ulisse la metamorfosi dei compagni in porci. L'eroe non sa ancora come impedire che la dea-maga trasformi anche lui al tocco della *rhabdos*, ma Ermes è pronto a soccorrerlo, a dargli un'«erba benefica» (x, 292) in grado di neutralizzare l'azione di Circe e permettergli quindi di ritrovare i compagni. Si tratta della *moly* (x, 305), una radice nera dal fiore bianco come il latte che, ancora oggi, conserva il suo mistero.[9]

Il Laerziade beve il *kukeon* (x, 316, «miscuglio»), ma conserva il proprio aspetto anche quando viene toccato con la bacchetta: la figlia del Sole riconosce a questo punto di trovarsi di fronte a Ulisse *polytropos*, il cui arrivo era stato predetto dallo stesso Ermes, e gli afferra le ginocchia, piangendo e pregandolo di raggiungerla nel talamo. Questo sarà possibile, però, solo dopo che Circe avrà liberato i compagni e accolto tutti, anche quelli rimasti alla nave, con un ricco banchetto: l'eroe, come sappiamo, resterà sull'isola di Eea per un anno, prima del viaggio agli Inferi[10] e degli ultimi consigli della dea,[11] necessari per superare le avventure che ancora lo separano dalla moglie Penelope e dal figlio Telemaco.[12]

Esiodo, nella *Teogonia*, non si limita a presentare Circe come figlia di Elios e dell'Oceanina Perseide (vv. 956-962), ma riprende un'altra tradizione mitologica e poco più avanti fa riferimento alla sua discendenza, ai figli avuti da Ulisse: «E Circe poi, la figlia del Sole che valica il Cielo, / stretta d'amor con Ulisse dal cuor paziente, die' vita / ad Agrio, ed a Latino gagliardo ed immune da pecca, / ed a Telegono, come

[6] Ivi, X, 1-79.
[7] Ivi, X, 80-132.
[8] Si tratta, più nel dettaglio, dell'unione di cacio, farina d'orzo, miele e vino di Pramno (X, 234-235).
[9] Già nel 1583, nel commento all'*Odissea* di Jean de Sponde, si legge «*Est ergo Moly inter antidota veneficiorum, sed hoc hodie non dignosci plerique existimant*» (cfr. J. SPONDE, *Commentaire aux poèmes homériques*, III, traduction et édition critique par C. Deloince-Louette, avec la collaboration de M. Furno, Classiques Garnier, Paris 2018, p. 572).
[10] OMERO, *Odissea* cit., XI.
[11] Ivi, XII, 1-141.
[12] Per un'analisi approfondita del canto X, si rimanda a M. ZAMBARBIERI, *L'Odissea com'è: lettura critica. Volume 1: Canti I-XII*, LED, Milano 2002, pp. 695-757.

dispose la diva Afrodite» (vv. 1011-1014).[13] Apollonio Rodio, a sua volta, aggiunge un ulteriore frammento a questo personaggio dalle mille sfaccettature: come leggiamo ai vv. 557-561[14] e nuovamente ai vv. 585-588[15] del quarto libro delle *Argonautiche*, in quanto zia di Medea e in quanto divinità, Circe deve purificare Giasone e i suoi compagni per consentir loro il rientro in patria. Gli Argonauti, infatti, si sono macchiati dell'omicidio di Apsirto e solo il sacrificio della sorella di Eeta potrebbe salvarli, almeno per il momento, e rendere propizio il viaggio dalla Colchide. Come sottolinea Emmanuel Hatzantonis,[16] in Apollonio manca uno dei due tratti importanti della Circe odissiaca: continua a essere accompagnata da animali dopo la loro metamorfosi, ma è ben lontana dalla «donna premurosa e amante zelante»[17] che, riconosciuta la profezia divina, saprà sottomettersi a Ulisse e suggerirà addirittura «di far venire al suo palazzo anche gli altri membri dell'equipaggio da lui lasciati a guardia della nave».[18] Il poema ellenistico racconta l'ira, lo sdegno e il rimprovero nei confronti della nipote colpevole, ben lontani dall'immagine della dea che accetta – a differenza di Calipso – la partenza dell'eroe dopo un anno sull'isola e sceglie addirittura di aiutarlo.

Volgendo ora lo sguardo alla letteratura latina, Virgilio accenna al personaggio di Circe quando, all'inizio del vii libro dell'*Eneide*,[19] le navi del futuro progenitore di Roma si avvicinano alle sue terre. In questo caso, tornano a essere centrali «*gemitus iraeque leonum*» (v. 15) e «*saetigerique sues atque in praesepibus ursi*» (v. 17), cioè gli uomini ormai trasformati in leoni, maiali e orsi dalla padrona dell'isola, descritta come «*dea saeva potentibus herbis*» (v. 19). Sebbene si alluda rapidamente all'episodio odissiaco, questa immagine di Circe viene ripresa, sempre in età imperiale, da Ovidio che, nel trattare le metamorfosi di dèi e uomini dall'origine del mondo fino al suo tempo, non può dimenticare l'avventura di Ulisse sull'isola Eea. Ai vv. 242-309 del xiv libro delle *Metamorfosi*,[20] infatti, nel consigliare a Enea di evitare la dimora di Circe, Macareo ricorda i poteri di Circe, delle sue erbe, e l'antidoto

[13] ESIODO, *Teogonia. Testo greco a fronte*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 2023. Secondo il poema perduto di Eugammone di Cirene, la *Telegonia*, Telegono sarebbe stato inviato a Itaca dalla madre, avrebbe ucciso per sbaglio Ulisse e, in seguito, avrebbe sposato Penelope.
[14] APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche. Testo greco a fronte*, introduzione e commento di G. Paduano e M. Fusillo, traduzione di G. Paduano, Rizzoli, Milano 2013, p. 603: «Ucciso Assirto, un'ira terribile prese Zeus, il re degli dèi. / Cosa avevano fatto! E decretò che soltanto dopo essersi / purificati del sangue maledetto per mano di Circe, / ed avere sofferto innumerevoli pene, soltanto allora / avrebbero avuto il ritorno».
[15] Ivi, p. 605: «La voce diceva / che non sarebbero mai sfuggiti alle pene / del mare infinito, né alle tempeste terribili, / se Circe non li purificava dalla feroce uccisione di Assirto».
[16] E. HATZANTONIS, *I geniali rimaneggiamenti dell'episodio omerico di Circe in Apollonio Rodio e Plutarco*, in «Revue belge de Philologie et d'Histoire», t. 54, I, 1976, pp. 5-24.
[17] Ivi, p. 14.
[18] Ivi, p.15.
[19] VIRGILIO, *Eneide. Testo a fronte*, traduzione e cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014.
[20] OVIDIO, *Metamorfosi. Testo a fronte*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015.

offerto da Mercurio a Ulisse, per cui ai vv. 291-292 si legge «*pacifer huic dederat florem Cyllenius album / moly vocant superi; nigra radice tenetur*». Pochi versi dopo, si allude alla metamorfosi di Pico in un picchio dopo aver rifiutato l'amore della dea (vv. 320-396): gli incantesimi che padroneggia, infatti, non le impediscono di soffrire per amore, come ribadirà lo stesso Ovidio in *Remedia amoris*, vv. 263-270[21] e poi nuovamente ai vv. 287-288, quando sottolinea l'inutilità dei filtri d'amore perché «*ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes; / nec tamen est illis adtenuatus amor*».[22]

Un ultimo caso, particolarmente utile per le riscritture cinquecentesche, è un dialogo dei *Moralia*[23] di Plutarco conosciuto come *Grillo*: Ulisse chiede ancora una volta a Circe di ridare un aspetto umano, come nell'*Odissea*, ai suoi compagni e a tutti gli altri Greci, ma le analogie finiscono qui. La dea, infatti, si dice disposta a trasformarli solo se gli animali saranno d'accordo e rinunceranno ai benefici offerti dal suo elisir della felicità; il portavoce Grillo, però, abita il corpo di un maiale già da tempo e preferisce continuare a vivere allo stato ferino sull'isola visto che, come vedremo più avanti, non potrebbe più accettare la condizione di infelicità propria degli uomini. Ulisse è convinto che sia l'effetto degli incantesimi di Circe a farlo parlare così, anche quando l'altro «confuta tutti gli argomenti odisseici a favore dello stato umano con viva eloquenza, argute controbattute, e lunghi ragionamenti»,[24] dimostrando di aver compreso, solo dopo la metamorfosi, cosa sia la felicità. Nella rilettura greca di Plutarco, la trasformazione in maiali, orsi o leoni non è una punizione per gli uomini che hanno ceduto agli istinti sessuali, che hanno momentaneamente perso le loro capacità intellettive e si sono fatti ingannare dalla dea: contrariamente a quanto sostenuto dalla tradizione didattico-moraleggiante, lo stato ferino è un premio, una condizione prestigiosa che consente loro di guardare alla vita precedente senza nostalgia e con la consapevolezza di aver trovato una realtà migliore.

Gli esempi scelti, per quanto non esaustivi di un mito "multiforme" – per utilizzare il lessico omerico –, permettono al lettore di osservare come l'incontro tra Circe e Ulisse, la metamorfosi e l'uso della magia vengano poi tradotti e riscritti nel Rinascimento.

[21] ID., *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, introduzione di G. Biagio Conte, Marsilio, Venezia 1998, p. 91: «A che ti valsero, Circe, le erbe di tua madre Perse, quando il favore del vento portò via le navi di Ulisse? Tentasti tutto, perché l'ospite astuto non partisse: egli diede le vele, gonfie di vento, a una fuga priva di ripensamenti; tentasti tutto, perché il fuoco crudele non ti divorasse: l'amore, antico, è rimasto nel tuo cuore, pur contrario. Potevi mutare gli uomini in mille forme, e non potevi mutare le leggi del tuo cuore».
[22] *Ibid.*: «Circe arde d'amore e fa ricorso alle arti consuete, e tuttavia esse non valgono ad attenuare la passione».
[23] PLUTARCO, *Tutti i Moralia: prima traduzione italiana completa*, coordinamento di E. Lelli e G. Pisani, Bompiani, Milano 2017.
[24] Ivi, p.18.

2. *Riscrivere e volgarizzare l'*Odissea *nel xvi secolo*

Agli inizi dell'età moderna non era ancora diffuso il principio di fedeltà al testo originale e, dovendo scegliere tra traduzione *ut interpres* ('di parola in parola') e volgarizzamento *ut orator* ('di sentenza in sentenza') – distinzione presente nella *Lettera sul traslatare* di Ludovico Castelvetro[25] e commentata da Carlo Dionisotti[26] –, i letterati del Cinquecento optano spesso per la seconda, per un libero riadattamento del testo classico.[27] In particolare, per quanto riguarda il passo di Circe nell'*Odissea* si studiano tre traduzioni,[28] mettendo in evidenza le differenze e le similitudini presenti tra di loro ma anche con l'originale, e poi, in un secondo momento, due opere liberamente ispirate al poema omerico tramite la rilettura del dialogo plutarcheo.

Il primo testo qui preso in esame, pubblicato postumo nel 1573, appartiene al «più infaticabile collaboratore di tipografia di tutto il '500»:[29] si tratta di Lodovico Dolce, che tra il 1532 e il 1568 cura ben 358 opere tra originali, traduzioni di classici, edizioni di testi medievali e moderni, assecondando sempre il gusto dei lettori

[25] Sebbene sia stata scritta nel 1543, viene pubblicata per la prima volta in A. CALOGERÀ, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, XXXVII, Simone Occhi, Venezia 1747, pp. 73-92.
[26] C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 125-178.
[27] Per approfondire le teorie e la prassi della traduzione nel XVI secolo, si rimanda a G. BUCCHI, *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le 'Metamorfosi d'Ovidio' di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa 2011, pp. 23-56.
[28] Si fa riferimento al catalogo contenuto in F. ARGELATI, *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia Notizia dall'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, t. 3, Federico Agnelli, Milano 1767, pp. 64-87.
[29] P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 67.

cinquecenteschi.[30] *L'Ulisse*[31] di Dolce è un volgarizzamento liberamente tratto dall'*Odissea*, diviso in venti canti in ottava rima – come si legge nel titolo esteso dell'opera – preceduti dall'argomento, le allegorie e una vignetta xilografica. Entrando più nel dettaglio del canto x, vediamo come Dolce traduce i vv. 233-240, i vv. 287-292 e i vv. 302-306[32] relativamente alla metamorfosi dei compagni di Ulisse in maiali e al successivo intervento di Mercurio.

Poscia, che dentro fur, gli fe sedere
In vari seggi, che parean d'argento.
E gl'indusse a mangiare, e al fine a bere
D'un licor di stupendo nocumento,
Che gli fece tra poco rimanere
Senza memoria alcuna e senza intento
De la lor cara patria: indi pian piano
Gli toccò d'una verga, c'havea in mano.
Presero nel toccar ferigno aspetto,
Che porci diventar brutti et immondi,
Ben restò, come prima l'intelletto,
E l'usato discorso, e i pensier mondi.
Fatto c'hebbe la maga il nuovo effetto,
Con dir gioioso e con occhi giocondi
Gli caccia entro de l'ara fra le torme
De gli altri, che ve n'era varie forme. [33]

Come nell'originale, Circe invita i visitatori a entrare e prepara un «licor di stupendo nocumento» che, subito, li priva del ricordo della patria e poi, al tocco della «verga», li fa «porci diventar brutti et immondi», proprio come tutti gli altri uomini accolti dalla «maga». Osserviamo che Dolce sceglie di tradurre *pharmaka lygra* (x, 236, «farmachi tristi») con un ossimoro, mettendo in evidenza il potere seduttivo della padrona di casa e il suo effetto distruttivo, ma non si dilunga sugli ingredienti di questa "pozione".

Ben, s'al consiglio mio t'attenerai,
Havrai con tuo contento a ritornare;
Ch'io ti darò un rimedio di tal sorte,
Ch'ella sopra di te non farà forte.
[…]

[30] C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 58-59. Per approfondire la figura poliedrica di Lodovico Dolce, si consigliano *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. Marini e P. Procaccioli, vol. I, Vecchiarelli, Manziana 2016, ed E. A. CICOGNA, *Memorie intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, «Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti», IX, Segreteria dell'I.R. Istituto, Venezia 1862, pp. 93-100.

[31] L. DOLCE, *L'Ulisse di M. Lodovico Dolce da lui tratto dall'Odissea d'Homero et ridotto in ottava rima nel quale si raccontano tutti gli errori, et le fatiche d'Ulisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di venti anni. Con argomenti et allegorie a ciascun Canto, così dell'Historie, come delle Favole, et con due Tavole: una delle sententie, et l'altra delle cose più notabili*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1573.

[32] Nelle traduzioni, i vv. 287-292 e i vv. 302-306 vengono analizzati insieme perché, in entrambi i punti, Mercurio fa riferimento all'antidoto: vengono quindi esclusi i vv. 293-301 in cui il dio ricorda gli *incantamenta* di Circe.

[33] L. DOLCE, *L'Ulisse* cit., p. 88 [vv. 393-408]. La numerazione dei versi (o delle carte) tra parentesi quadre, qui e in seguito, è fatta da chi scrive.

Ciò detto havendo, un vago fior mi diede
Simile al latte, e la radice ha nera.
Quel, ch'io ne faccia, e che virtù possede
Mi disse, e intesi ogni salute intera.[34]

Nel secondo passo scelto, invece, il poligrafo veneziano rimane più aderente al testo greco: nell'anticipare a Ulisse che cosa lo aspetti nella casa di Circe, Mercurio descrive il «farmaco» che lo salverà, quel «vago fior» presentato all'eroe greco, sebbene si esprima in maniera sintetica rispetto a Omero e agli altri traduttori, facendo riferimento ai poteri dell'erba *moly* senza nominarla direttamente. Dal punto di vista allegorico, anche in riferimento a quanto scritto dallo stesso Dolce a inizio canto,[35] la radice rappresenterebbe il sapere e il *logos* come antidoti contro l'irrazionalità e la tentazione dei sensi: i compagni di Ulisse vengono trasformati da Circe, cedono alla seduzione erotica e vengono puniti, mentre la prudenza dell'eroe gli permette di superare anche questa prova.

Pochi anni dopo, nel 1578, viene data alle stampe la traduzione parziale di Ferrante Carafa[36] che, come leggiamo nella dedica al re di Spagna Filippo ii, volgarizza in endecasillabi sciolti solo i canti nono e il decimo, ma è disposto, nel caso in cui fosse gradita la resa dei racconti di Ulisse ad Alcinoo, a inviare al sovrano una versione integrale del poema omerico. Carafa giustifica la sua scelta e spiega al sovrano cattolico di aver preferito iniziare dal resoconto delle avventure nel Mediterraneo «ad imitatione di Virgilio, che nel secondo, e terzo dell'*Eneide* trasferì questo al suo Enea, quando l'induce a narrare a Didone tutto il progresso della guerra di Troia, le sue navigationi, e tempeste insin che giunse a Cartaggine»;[37] inoltre, coglie l'occasione per elogiare il padre del dedicatario, dal momento che Carlo v ha, in un certo senso, ripercorso il viaggio ulissiaco attraverso le sue conquiste.

[34] Ivi, p. 89 [vv. 445-448 e vv. 465-468].
[35] Ivi, p. 82: «Per i compagni d'Ulisse tramutati in porci da Circe, s'avertiscono gli huomini, che si danno in preda alle meretrici; non diventar altro che animali bruti, e per la maggior parte porci, i quali animali sono lussuriosi et immondi. Nel fior di Mercurio, col quale Ulisse si salva dalla malignità di Circe, si nota di quanto valor sia la prudenza, e l'uso della ragione, per mezo della quale, l'huomo si mantien casto e continente, ancor che sia tentato, et in pericolo d'operar male».
[36] F. CARAFA, *Il nono, et decimo Libro dell'Odissea d'Homero, che contengono parte di quel ragionamento, che fece Ulisse astretto da Alcinoo Re di Corfù, dal giorno che partì da Troia infinche pervenne à quella Isola, Dato in Parafrasi alle Toscane Muse da Ferrante Carafa Marchese di San Lucido*, Marino d'Alessandro, Napoli 1578. Sulla vita e l'attività letteraria del traduttore, si veda G. DE CARO, «CARAFA, Ferrante», in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 19 (1976), https://www.treccani.it/enciclopedia/ferrante-carafa_(Dizionario-Biografico)/ (url consultato il 03/02/2025).
[37] Ivi, [c. 3].

E con le mani ella d'avorio bianche,
Per accrescere a lor vaghezza, e fame,
Il convito prepara, ch'a l'aspetto
Lieto parea, ma'l velen dentro asconde,
Et fè vivanda di mel fresco, et dolce,
E di latte ben duro, e vin spumante,
E farina recente, et bianca assai,
Ove s'ascose il velenoso inganno;
E diella in cibo, e quei da fame oppressi,
Mangiar con gusto, non sapendo, ch'era
Dentro del cibo il velen crudo, e forte;
Che facea l'huomo human divenir fera.
Onde poser la patria, e i cari amici
Tosto in oblio, e se medesmi anchora.
E bevendone anchor, per confirmarsi
Al voler rio di Circe, che teneva
Una verga a le mani, et quei toccava.
Onde in punto trasformati furo
In porci tutti (ahi miserabil sorte)
Di vedersi tanti huomini robusti,
E si prudenti, con le teste horrende
Di cinghiali, o di porci assai più sozzi;
E col corpo di setole ripieno;
E con la voce, ch'anzi era si dolce,
Col Greco accento, hora grugnir piangendo,
Che era già transformato il corpo tutto.
Havean la mente pur salda, et humana
Come havean pria, si che doleansi forte
De le lor transformate membra humane,
La cangiata piangendo lor figura.[38]

Per quanto riguarda l'episodio dell'isola Eea e di Circe, osserviamo fin da una prima lettura che i due passi scelti occupano uno spazio maggiore rispetto all'originale, indicativo di uno stile più prolisso e ricco di particolari nel volgarizzamento. Carafa traduce tutti i versi greci, inclusi i componenti del *kukeon* («vivanda di mel fresco, et dolce, / E di latte ben duro, e vin spumante, / E farina recente, et bianca assai»), e torna tre volte sui *pharmaka lygra* del v. 236, resi come «velen», «velenoso inganno», «velen crudo, e forte»: la seconda soluzione, in particolare, sottolinea che si tratta di una trappola, idea ripresa dai verbi «asconde» e «ascose». Ancora una volta, come in Omero e in Dolce, è essenziale il tocco della «verga» di Circe per attivare la trasformazione perché i *pharmaka* da soli non sono sufficienti: essa «serve a completare l'incantesimo magico».[39] I compagni di Ulisse devono rinunciare al ricordo dei cari e della patria, alla lingua greca e, anche se «havean la mente pur salda, et humana / come havean pria», sono addolorati per questa nuova condizione: la metamorfosi assume ancora più valore nella traduzione dal momento che – oltre alla descrizione del loro nuovo corpo – è possibile leggere, a distanza di pochi versi, «trasformati furo in porci», «era già trasformato il corpo

[38] Ivi, cc. 44*r*-44*v* [vv. 1169-1198].
[39] C. PILO, *La 'rhabdos' di Circe. Esegesi di un oggetto magico tra mito e immagine*, in «Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque», Université Grenoble Alpes, 17, 2014, p. 211.

tutto» e «le lor trasformate membra humane», ma anche «l'huomo human divenir fera» e «cangiata […] lor figura».

Però senza temer, con pronto core
Questo contra velen pharmaco prendi,
Che per dritto è contrario a quel, che porge
Circe, che (come sai) curar si suole
L'un contrario con l'altro; e quando giunto
Sarai di Circe a l'alta, e fiera stanza,
Mangiane alquanto, con sperar nel cielo,
E come Circe poi ti darà il suo
Medicamento, avelenato, e tristo,
Prendil senza temer, che'l tristo mai
Offender non può'l buon, se si difende;
[...]
Così disse Mercurio, indi chinossi,
E da la terra un'herba svelse, e colse,
Poi per farmi favor sublime, et grande,
Poiché di lei mostrommi ogni virtute,
Di quella il geno anchor narrommi a pieno.
Laqual havea le sue radici immense
Qual eban nere, e i vaghi fiori, e belli,
Bianchi viè più, che puro latte, o neve,
Onde il nome prendeva, et credo, ch'era
Moli, che così detta è da gli Dei,
Difficil molto a sveller da i mortali,
Anzi impossibil sì, che sol da i Divi
Ciò far si può, che far pon sempre il tutto;
Come quei, che da nulla il tutto fero.[40]

Anche in questo passo, come nel precedente, il numero di versi necessari per tradurre quanto narrato nell'originale è maggiore: Carafa conserva tutti gli elementi del racconto omerico, ma analizza più nel dettaglio la situazione e soprattutto sceglie di riportare fedelmente il nome del «contra velen pharmaco». L'erba «moli» continua, ancora oggi, a esser avvolta dal mistero e diverse sono le ipotesi in merito alla sua identità, analizzate da Laurent Dubreuil in *Botaniser l'Odyssée*:[41] quasi sicuramente si tratta di una pianta con radice a bulbo, una specie di *allium sativum*, ma può essere associata più direttamente anche alla *mandragora officinarum*, a cui vengono attribuite virtù antidiaboliche. Hugo Rahner,[42] invece, si è concentrato maggiormente sul significato allegorico dell'antidoto di Mercurio, «l'inventore di pratiche magiche, l'esperto padre spirituale di tutta la magia tessalica, il quale con la sua verga conduce gli spiriti umani nella luce o nelle tenebre».[43] Per i neoplatonici, «l'erba misteriosa significa la *paideia*, l'educazione interiore dell'uomo a liberare la sua potenzialità di luce dalle tenebre della sensualità terrena»,[44] mentre per i

[40] F. CARAFA, *Il nono, et decimo Libro dell'Odissea d'Homero* cit., 47*v*-49*r* [vv. 1384-1394 e vv. 1450-1463].
[41] L. DUBREUIL, *Botaniser l'*Odyssée, Belles Lettres, Paris 2024.
[42] H. RAHNER, *Moly, l'erba di Ermes che risana l'anima*, in ID., *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 205-245.
[43] Ivi, p. 215.
[44] Ivi, p. 222.

cristiani – che cercano di ricondurre la figura pagana di Mercurio a quella di Cristo – «l'uomo, per guarire e diventar luminoso, deve lasciarsi istruire dalla verità che lo soggioga dall'alto, cioè dal Logos in persona».[45]

L'ultima delle traduzioni dell'*Odissea* qui analizzate, prima di passare ai testi a essa liberamente ispirati, è quella in endecasillabi sciolti a opera di Girolamo Baccelli:[46] come leggiamo nel catalogo dell'Argelati,[47] è l'unica traduzione integrale del Cinquecento, pubblicata postuma dal fratello Baccio in seguito alla sua morte.[48]

Indi varie vivande delicate
Et vin soave pose lor davanti
E sovr'esso mischiando varii sughi
Da far loro obbliare i patrii lidi.
Poi ch'ella hebbe lor porto il tutto, et essi
Bevver; subito allhor prese una verga
E gli percosse, e chiuse entr'un porcile;
Ch'havean di porci già'l capo, e la voce,
El corpo tutto, el pelo hirto sul dorso,
Ma la mente era in suo primiero stato;
Così rinchiusi si stavan piangendo.[49]

La resa in volgare del x libro è, sicuramente, più breve e meno dettagliata rispetto all'originale o alla traduzione di Carafa: nel primo passo, ad esempio, Circe somministra ai compagni di Ulisse i «varii sughi», ma l'autore, proprio come Dolce, non si dilunga nel descriverne la preparazione, né allude al loro scopo – cioè che i compagni di Ulisse «del tutto scordassero la terra paterna» (236) –, elementi che, al contrario, erano centrali nel testo omerico. L'elemento onnipresente, confermando quindi l'ipotesi di Chiara Pilo, è la *rhabdos*, la «verga», parte integrante del processo

[45] Ivi, p. 230.
[46] G. BACCELLI, *L'Odissea tradotta in volgare fiorentino da M. Girolamo Baccelli*, Sermartelli, Firenze 1582. Sulla vita e l'attività letteraria del traduttore, si veda «BACCELLI, Girolamo», in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 5 (1963), https://www.treccani.it/enciclopedia/ girolamo-baccelli_(Dizionario-Biografico)/ (url consultato il 03/02/2025).
[47] F. ARGELATI, *Biblioteca degli volgarizzatori* cit., p. 64: «Secondo il nostro Istituto diamo cominciamento a quest'articolo d'OMERO col presente Volgarizzatore, perché non troviamo fra le Traduzioni date alle stampe di tutto *Omero* la più antica di questa».
[48] Si veda anche la Lettera dedicatoria di Baccio Baccelli a Francesco II, gran duca di Toscana, in G. BACCELLI, *L'Odissea* cit., p. 6: «questa fatica di mio fratello, il quale è il primo, che porta di Grecia in Firenze questa quasi preziosissima gioia delle Poesie d'Omero». Nella stessa lettera, alle pp. 7-8, leggiamo che, se non fosse passato a miglior vita così presto, Girolamo Baccelli avrebbe avuto, probabilmente, il tempo di rivedere l'*Odissea* e di finire l'*Iliade* (lasciata incompleta al libro VII).
[49] Ivi, p. 349 [vv. 430-440].

di metamorfosi degli uomini in animali: essa «non è di per sé dotata di un potere magico, ma catalizza e potenzia la forza sovrannaturale di chi la possiede».[50]

Prendi questo rimedio a tua salute
Solo atto e buono; e quel con teco porta.
Entr'all'albergo dell'altera Circe.
Questo scampo havrai sol da i tristi giorni;
Et io narrarti intendo al tutto prima
L'astuti frodi, e i suoi fallaci inganni.
Prima daratti una bevanda mista
Assai soave, e poi ne i cibi asconde
E mesce i venenati amari sughi.
Per tutto ciò non fia mai che le frodi
Sue ti faccian nocendo alcun'oltraggio;
Però che questo non consente o vuole
L'util rimedio ch'io donarti intendo,
Et io vo dirti il tutto a parte a parte.
[...]
Così dicea Mercurio, indi mi diede
Per rimedio, una pianta che di terra
Svelse, e narrommi le virtù di quella:
Era la sua radice oscura e fosca;
E'l fiore era simile al bianco latte:
E da gli Dei celesti è detta Moli.
Questa sverre a i mortali è duro e greve
Ma gl'alti Dei del Cielo il tutto ponno.[51]

Nel passo appena riportato, relativamente all'incontro tra Mercurio e Ulisse, si nota che per la seconda volta, dopo Carafa, viene ripreso il termine «Moli» per parlare dell'«util rimedio» che contrasterà i «venenati amari sughi» della maga Circe: a qualunque specie corrisponda la pianta in questione, essa permette di superare la trappola tesa dalla donna, le «frodi» nascoste nella sua disonesta ospitalità. Più o meno allegoricamente, è un momento di passaggio, un'ulteriore prova nel percorso di crescita di Ulisse che riuscirà a tornare in patria perché ha saputo resistere, ancora una volta, alla tentazione dei sensi, alla seduzione di Circe *polupharmakos*.

3. *Riletture del dialogo plutarcheo: dall'Asino (d'oro) a Circe*

Dopo esserci concentrati sulle traduzioni cinquecentesche dell'episodio di Circe, è opportuno ricordare che nei decenni precedenti erano comparse in Italia due opere liberamente ispirate alla metamorfosi dei compagni di Ulisse, entrambe rifacendosi in particolare al *Gryllus* di Plutarco: *L'Asino*,[52] poemetto incompiuto di Machiavelli, e *La Circe* di Giovan Battista Gelli,[53] pubblicati entrambi per la prima

[50] C. PILO, *La 'rhabdos' di Circe* cit., p. 218.
[51] G. BACCELLI, *L'Odissea* cit., pp. 352-354 [vv. 525-538 e vv. 560-567].
[52] N. MACHIAVELLI, *L'asino d'oro di Nicolo Machiavelli, con alcuni altri cap. et novelle del medesimo, nuovamente messi in luce, et non piu stampati*, Bernardo Giunta, Firenze 1549.
[53] G. B. GELLI, *La Circe di Giovanbatista Gelli accademico fiorentino*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1549.

volta nel 1549, un anno dopo l'edizione de la *Seconda parte de le cose morali di Plutarcho*[54] in cui Giovanni Tarcagnota, alle carte 265*r*-272*v*, traduce «Se gli animali bruti partecipano a qualche modo di ragione».

Nel titolo dell'opera di Machiavelli si individua l'influenza di un'altra tradizione, i *Metamorphoseon libri xi* o *Asinus aureus* di Apuleio e il contemporaneo *Lucio o l'asino* di Pseudo-Luciano: come è noto, Lucio viene trasformato in asino per effetto di un filtro magico usato, in un caso, da Fotide e, nell'altro, da Palestra, entrambe serve di maghe potenti. *L'Asino d'oro* qui analizzato è un poema satirico-allegorico, ricco di riferimenti alla vita dell'autore e alla politica di inizio Cinquecento. Negli otto capitoli in terza rima che lo compongono, il protagonista racconta in prima persona «i vari casi, la pena, e la doglia» [v. 1] vissuti nei panni di un asino, rappresentazione delle ingiustizie del «tempo dispettoso e tristo» [v. 97]. All'inizio del secondo capitolo, racconta di essersi trovato in una selva e di essersi sentito perduto, proprio come Dante, fino all'arrivo di una donna dalle trecce bionde circondata da molti animali. Quest'ultima, che fa proprie le caratteristiche di Circe nel x canto dell'*Odissea*, è in realtà un'ancella della maga giunta nella selva per aiutare il protagonista. Egli, come scopriamo nel terzo capitolo del poemetto, è destinato a vagare nel mondo nei panni di un asino e, prima della metamorfosi, ha la possibilità di conoscere e confrontarsi con gli altri animali che vivono a corte e che, proprio come lui, erano precedentemente uomini. È solo alla fine dell'opera, nell'ottavo capitolo, che egli può finalmente parlare con un maiale per convincerlo a riprendere l'aspetto umano.

A quante infermità vi sottomette
Natura prima, e poi fortuna quanto
Ben senz'alcuno effetto vi promette.
Vostr'è l'ambition, lussuria, e'l pianto,
E l'avaritia, che genera scabbia
Nel viver vostro, che stimate tanto.
Nessun altro animal si trova c'habbia
Più fragil vita, e di viver più voglia,
Più confuso timore, o maggior rabbia.
Non dall'un Porco all'altro Porco doglia
L'un Cervo all'altro; solamente l'huomo
L'altr'huom ammazza, crocifigge, e spoglia.
Pens'hor come tu vuoi ch'io ritorni huomo,
Sendo di tutte le miserie privo
Ch'io sopportava mentre che fui huomo.
E s'alcuno infra gli huomini ti par divo,
Felice, e lieto, non gli creder molto;
Che'n questo fango più felice vivo,
Dove senza pensier mi bagno e volto.

[54] G. TARCAGNOTA, *Seconda parte de le cose morali di Plutarcho, recate pur hora in questa nostra lingua, da M. Giovanni Tarchagnota. Con la tavola di tutto quello che contiene nell'opera*, Michele Tramezzino, Venezia 1548. Per il catalogo delle traduzioni da Plutarco, si rimanda a F. ARGELATI, *Biblioteca degli volgarizzatori* cit., pp. 250-273.

Ai vv. 133-151, gli ultimi del poema, il nuovo Grillo sostiene, proprio come accadeva in Plutarco, la superiorità degli animali: il tentativo del protagonista si rivela, quindi, fallimentare e non si assiste a nessuna trasformazione finale. L'uomo sembra «felice, e lieto», ma in realtà è abitato da ambizione, dolore, rabbia e paura, sempre in balia della «fortuna» e in conflitto con i propri simili, mentre il maiale vive «di tutte le miserie privo» e «senza pensier» nel suo fango.

Giovan Battista Gelli, forse sulla scia della traduzione volgare dell'*opera omnia* di Plutarco e del poemetto di Machiavelli – probabilmente composto tra il 1513 e il 1517, durante l'esilio, e conservato dal figlio Guido, che solo nel 1549 decide di consegnare il manoscritto alle stampe –, compone la sua *Circe*, andando oltre il finale pessimista di Plutarco e dello storico fiorentino. Si tratta di un'opera composta da dieci dialoghi in cui, a partire dal modello del *Gryllus*,[55] Ulisse decide di lasciare l'isola di Circe e «chiede alla maga il favore di restituire la loro forma umana ai Greci da lei tramutati in bestie, e di portarli con sé»:[56] ancora una volta, è necessario che gli animali scelgano autonomamente questa seconda metamorfosi. Diversamente da quanto accade in Plutarco e in Machiavelli, l'eroe di Troia parla con animali diversi in ogni dialogo e ognuno di loro esalta «la bontà e la previdenza della Natura che conferisce alle bestie una scienza innata e le esonera dai vizi umani»,[57] come la talpa, che preferisce continuare a vivere nel regno di Circe e non è interessata a tornare a casa perché significherebbe peggiorare la propria condizione.[58]

Dopo un lungo dibattito, l'unico ad accettare la proposta di Ulisse – ed è questa la novità principale rispetto a Plutarco – è l'ateniese Aglafemo, ora trasformato in elefante, che dichiara di non poter rinunciare alla ricerca della verità, alla filosofia. Riallacciandosi alle teorie umanistiche, si sostiene qui che l'uomo è l'unica creatura libera di costruirsi da solo la propria perfezione o degenerazione, è colui che ha di fronte a sé molteplici possibilità: per questo motivo, avendone discusso con il Laerziade, l'elefante riconosce la superiorità dell'intelletto umano[59] e chiede di esser nuovamente trasformato.

EL. Non più; non più Ulisse: fammi horamai lasciare questa natura ferina, et tornare huomo: che troppa gran perdita era stata la mia, a essere stato convertito da Circe in Elefante.

ULI. Et io te lo concedo per la autorità datami da lei.

---

[55] Nella dedica a Cosimo de' Medici, scrive di voler giovare al prossimo «seguendo l'orme del dottissimo Plutarco» (G. B. GELLI, *La Circe* cit., p. 5).
[56] B. URBANI, *L'Odissea di Ulisse nella cultura italiana: un insolito pellegrinaggio in sette tappe*, Franco Cesati, Firenze 2020, p. 114.
[57] *Ibid.*
[58] G. B. GELLI, *La Circe* cit., p. 28.
[59] «Certamente che io comincio a cognoscere, che questa vostra cognitione intellettiva, è molto più nobile, per la certezza sua, che non è la nostra sensitiva» (G. B. GELLI, *La Circe* cit., p. 250).

EL. AGL. Oh che bella cosa, Oh che cosa miracolosa è essere huomo? […] Oh miseri, et infelici coloro, che per un poco di diletto che arrecono i sensi, et la parte nostra senza ragione; vogliono vivere come fiere. Io ti ringrazio sommamente Ulisse, che con la tua dottrina, mi hai fatto conoscere il vero: Et con la tua eloquentia, mi hai tirato a seguitarlo.[60]

4. *Conclusioni*

Per riprendere l'introduzione di Cristiana Franco, «Circe è la 'ruota' (*kirkos*) delle rinascite che assegna l'anima al corpo che si merita»:[61] è un personaggio sicuramente enigmatico che può essere crudele, ma anche premuroso. Infatti, in un primo momento priva i compagni di Ulisse del loro aspetto e del desiderio della patria, poi accoglie l'eroe nella propria casa per un anno e, infine, dà consigli per superare quegli ostacoli che ancora lo tengono lontano da Itaca. Nei secoli, ogni autore antico o moderno si è concentrato – e continua ancora a farlo – su alcuni aspetti del mito, riscrivendo il racconto o adattandolo alla cultura e alla società del tempo. L'episodio della maga assume, quindi, significati allegorici molto diversi: da un lato punisce i Greci che cedono alla seduzione della *femme fatale*, dall'altro sembra quasi salvarli da un'umanità corrotta e profondamente infelice.

Le traduzioni ci hanno permesso di osservare come, nel Cinquecento, ogni volgarizzatore ha scelto di concentrarsi su alcuni aspetti e di escluderne altri, senza seguire alla lettera il testo originale: i *pharmaka* di Circe, la metamorfosi e l'erba *moly* sono centrali nell'*Odissea* omerica ma sono solo una parte della magia creata dal personaggio della figlia del Sole. Come spesso accade, l'immaginario mitico si contamina con altre tradizioni, arricchito dalle parole di altri autori che aggiungono il proprio contributo al diffondersi del racconto e possono, a loro volta, generare ulteriori riprese. È il caso del *Gryllus* di Plutarco, che dà origine alle due opere analizzate di Machiavelli e Gelli proprio nel Rinascimento, quando Omero inizia a essere tradotto e, poco alla volta, letto in lingua originale: l'uno si serve della metamorfosi per denunciare la società di inizio secolo all'interno di un viaggio spirituale di riscoperta, l'altro per riprendere le teorie di Pico della Mirandola sulla dignità dell'uomo.

[60] Ivi, p. 262.
[61] M. BETTINI, C. FRANCO, *Il mito di Circe* cit., p. 9.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Magia e Gender nei romances di Shakespeare: The Tempest e The Winter's Tale

Magic and Gender in Shakespeare's romances: The Tempest and The Winter's Tale

CHIARA DI DIO

ABSTRACT

Il seguente contributo si propone di indagare i rapporti fra magia e gender all'interno di due celebri romance shakespeariani, The Tempest *e* The Winter's Tale. *In particolare, verranno analizzati il tipo di magia impiegata, così come la sua realizzazione, il ruolo di chi la esercita e le interrelazioni tra i diversi personaggi, mettendo in luce i caratteri di continuità e discontinuità delle due opere.*

The paper aims to investigate the relationships between magic and gender in two of Shakespeare's most famous romances, namely The Tempest *and* The Winter's Tale*. The analysis will encompass the nature of the magic produced, the role of the practitioner, and the interconnections among the characters, highlighting similarities and differences between the two plays.*

PAROLE CHIAVE*: magia, Shakespeare, gender*

KEYWORDS*: magic, Shakespeare, gender*

AUTORE

Chiara Di Dio ha conseguito la Laurea Magistrale in "Culture moderne comparate" presso l'Università degli Studi di Torino. È attualmente iscritta al secondo anno del Dottorato in "Lingue, Letterature e Culture comparate" presso l'Università degli Studi di Firenze. Il suo progetto di ricerca si concentra sulle funzioni e rappresentazioni del silenzio femminile nei Romances di Shakespeare.
chiara.didio@unifi.it

Con il termine drammi romanzeschi, ci si riferisce ad un corpus di quattro testi teatrali, rappresentati tra il 1607 e 1611, nello specifico *Pericles*, *Prince of Tyre*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e *The Tempest*, che si distanziano dalla produzione shakespeariana precedente, accomunati da una serie di caratteristiche precipue quali il viaggio, lo smarrimento o la perdita ed il conseguente ricongiungimento, l'amore ostacolato, il rapporto padre-figlia, la rinascita o la rigenerazione. Uno degli elementi congiuntivi dei drammi romanzeschi è certamente il meraviglioso, inteso sia come atto magico *stricto sensu* sia come evento sconvolgente in grado di modificare gli esiti delle vicende rappresentate. In questa doppia prospettiva si inseriscono *The Tempest*[1] e *The Winter's Tale*,[2] due testi accomunati dall'anno di prima rappresentazione (1611 per entrambi), ma divergenti nella costituzione e nello sviluppo dell'azione magica sulla quale incide non solo il ruolo, sia esso pubblico o privato, del personaggio che lo produce – così come anche le interrelazioni tra i personaggi che ne subiscono gli effetti – ma anche le prerogative di genere ad esso ascritte.

In *The Tempest* artefice primo dell'esercizio magico è indubbiamente Prospero, il quale, dopo anni di dedizione a certi «studi segreti», viene bandito dal proprio ducato e costretto alla fuga assieme alla figlia Miranda. Sull'isola su cui approderanno e in cui trascorreranno dodici anni Prospero mette in pratica la propria «potent art» per mezzo dello spirito Ariel, il quale si configura essenzialmente come agente performativo della sua volontà. Il progetto che il mago intende attuare consiste sostanzialmente nell'affermazione della propria superiorità politica – e successivamente morale – nei confronti del fratello Antonio e del re di Napoli, Alonso, e un conseguente ritorno all'ordine. La tempesta che Prospero ordina ad Ariel e che questi "performa" in prossimità delle acque solcate dalla nave di Alonso e Antonio, non è altro che il preludio di una vendetta non violenta di fronte all'insubordinazione nei confronti della sua autorità. Oltre ciò, fine del progetto prosperiano è il ritorno ad una situazione di ordinata armonia conseguibile attraverso il matrimonio di Miranda con Ferdinando, il principe di Napoli.

Il vincolo a cui Prospero deve sottostare affinché tutto ciò si realizzi è il tempo, delimitato dall'influsso benefico della «most auspicious star»:[3]

PROSPERO: […] and by my prescience

[1] W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, a cura di V. Mason Vaughan e A.T. Vaughan, Bloomsbury, Londra 2011. Tutte le citazioni tratte da *The Tempest* fanno riferimento a questo testo.
[2] ID., *The Winter's Tale*, a cura di. John Pitcher, Bloomsbury, Londra 2010. Tutte le citazioni tratte da *The Winter's Tale* fanno riferimento a questo testo.
[3] C. CORFIELD, *Why Does Prospero Abjure His 'Rough Magic'?,* in «Shakespeare Quarterly», 36, 1, 1985, p. 39.

PROSPERO: […] and by my prescience
I find my zenith doth depend upon
A most auspicious star, whose influence
If now I court not, but omit, my fortunes
Will ever after droop. […]
(1.2.180-184)

La magia esercitata da Prospero e la sua posizione in quanto esecutore sono state lungamente dibattute dai critici: Francis Yates, Frank Kermode, Barbara Mowat (per citarne alcuni) sono concordi nel definire la sua una «holy magic», un'arte che si costituisce come:

> the disciplined exercise of virtuous knowledge, a 'translation of merit into power', the achievement of 'an intellect pure and conjoined with the power of the gods, without which we shall never happily ascend to the scrutiny of secret things, and to the power of wonderfull workings'[4]

Kermode riprende il *De Occulta Philosophia* (1533) di Cornelio Agrippa, il cui testo, a sua volta influenzato dalle letture degli scritti neoplatonici di Ficino e Pico, aveva per la prima volta restituito «una utile e […] chiara rassegna dell'intero campo della magia rinascimentale».[5] Si tratta di una magia essenzialmente benigna, veicolata dalla volontà benevola di colui che la impiega, coadiuvata dalla ragione e dal potere divino. Nel capitolo LXVII del *De Occulta Philosophia* si legge inoltre:

> The Philosophers, especially the Arabians, say, that mans mind, when it is most intent upon any work, through its passion, and effects, is joyened with the mind of the Stars, and Intelligencies, and being so joyned is the cause that some wonderfull vertue be infused into our works, and things; and this, as because there is in it an apprehension, and power of all things, so because all things have a natural obedience to it […]. For our mind, when it is carried upon the great excess of any Passion, or vertue, oftentimes presently takes of it self a strong, better, and more convenient hour, or opportunity. Which Thomas Aquinas in his third book against the Gentiles, confesseth. […] Every one therefore that is willing to work in Magick, must know the vertue, measure, order, and degree of his own soul, in the power of the universe.6

La conoscenza di tutti gli eventi che accadono sull'isola, l'obbedienza degli spiriti (ma anche di Miranda) ai suoi comandi e il dominio sulla propria anima sono

[4] W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, Routledge, Londra 1988, pp. xlvii-xlviii.
[5] F. A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1969, p.149.
[6] H.C. AGRIPPA, *Three Books of Occult Philosophy*, trad. di J. Freake, Gregory Moule, Londra 1650, pp. 149-150. Si adotta qui l'ortografia del testo originale.

tutte prerogative di Prospero, le quali si rivelano a partire dalle interrelazioni con gli altri personaggi.

L'autorità di Prospero è assoluta proiezione di una gerarchia patriarcale esercitata su molteplici fronti: quello genitoriale (individuabile nella relazione con Miranda), quello servo-padrone (ascrivibile al rapporto con Ariel e Caliban),[7] quello magico-etico (rispetto alla strega Sycorax) e, ancora, civile (rispetto ad Alonso e Antonio). Come è noto, Miranda è l'unico personaggio femminile attivo dell'opera. In realtà, altre tre figure femminili compaiono in *The Tempest*, benché unicamente attraverso il racconto in retrospettiva: queste sono la madre di Miranda, Claribel ossia la figlia di Alonso andata in sposa al re di Tunisi e la strega Sycorax madre di Caliban. L'autorità di Prospero nei confronti di Miranda è ben evidente già nel primo atto. Nella seconda scena, infatti, in cui Prospero racconta degli anni a Milano e della fuga sull'isola, il mago sollecita costantemente la giovane all'attenzione attraverso l'uso reiterato di interrogative e inviti all'ascolto: «Dost thou attend me?» (v.78); «Thou attend'st not» (v.87); «I pray thee, mark me» (v.88); «Dost thou hear? » (v.106); «Hear a little further» (v.135); «Sit still and hear our last sea-sorrow» (v.170). Alla richiesta di Miranda di rivelare il motivo della tempesta, Prospero risponde elusivamente, e attraverso l'ausilio del suo potere magico la induce al sonno, negandole ad un tempo sia la sua *agency* sia la verità riguardo il proprio progetto: «[…] Here cease more questions. / Thou art inclined to sleep; 'tis a good dullness, / And give it way. I know thou canst not choose» (1.2.184-186). A Miranda inoltre è richiesta quell'obbedienza (qui obbedienza filiale) che caratterizzerà anche lo spirito Ariel.

Si è detto che Ariel è lo spirito in grado di performare, attraverso le metamorfosi, la volontà magica di Prospero. Ariel non è uno spirito direttamente evocato da Prospero, ma un'entità che il mago aveva precedentemente liberato dalla reclusione all'interno del tronco di un pino. Artefice dell'imprigionamento di Ariel era stata la strega Sycorax, considerabile l'antitesi magica di Prospero. Anche in questo caso si assiste ad un rapporto di subalternità sebbene declinato in modo differente rispetto a Miranda. Il rapporto tra Ariel e Prospero si configura, infatti, come una relazione codipendente per cui Prospero necessita dell'azione di Ariel per portare a compimento l'atto magico. Ariel, d'altro canto, concede il suo servizio a Prospero in virtù della promessa di libertà fattagli dal mago. Questa relazione, questa sorta di contratto implicito tra i due, il quale prevede diligenza e obbedienza da parte dell'uno in cambio della libertà promessa dall'altro, ricorda, secondo Barbara

[7] Per quanto riguarda la relazione servo-padrone, nel saggio verrà unicamente investigato il rapporto tra Prospero e Ariel. Per un'indagine complessiva della figura di Caliban e del suo rapporto di "subalternità" rispetto a Prospero, rimando a A.T. VAUGHAN, V. MASON VAUGHAN, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Mowat, il rapporto tra l'aiutante e il "juggler" ('prestigiatore') in età giacomiana.[8] Tuttavia, l'autorità che Prospero esercita nei confronti dello spirito, e la conseguente costruzione dell'identità maschile di uomo *dominator*, si avverte in modo più sottile nelle metamorfosi di Ariel. Come scrive Frances Timbers:

> One important aspect of early modern manhood was the control and subordination of others. Masculine desire for power and control could be acted out via the practice of magic. […] Control of the spirit world was an extension of the patriarchal and hierarchical obedience required of inferiors, which was paramount to the successful performance of early modern manhood. Control over the spirit world was sometimes overtly gendered in the form of sexual subordination.[9]

In due occasioni, infatti, Prospero comanda allo spirito di assumere le forme di creature specifiche tradizionalmente e culturalmente associate al femminile: la ninfa e l'arpia.[10] Se la ninfa incarna canonicamente le prerogative di bellezza, giovinezza e grazia, l'arpia, in quanto rappresentazione ibrida e mostruosa del femminile, ne diviene la controparte oppositiva. In questo senso, Prospero è in grado di dominare Ariel attraverso la sessualizzazione del corpo – considerando la sostanziale androginia e neutralità dello spirito – esercitando il controllo maschile sul femminile. È inoltre curioso osservare come nel caso della metamorfosi in ninfa marina, Prospero comandi ad Ariel di rendere manifesta tale forma unicamente ai loro occhi, divenendo invisibile alla presenza degli altri personaggi. Non sono poche, infatti, le occorrenze in cui Ariel interagisce con i naufraghi sull'isola manifestandosi come sola voce (seppur rimanendo visibile agli spettatori), annichilendo completamente la dimensione corporale dello spirito in metamorfosi.

Il confronto con Sycorax, in relazione al nesso magico-etico, avvia una riflessione a partire da binomi oppositivi sostanziali: maschile-femminile, ragione-passione, ordine-caos, paternità-maternità, teurgia-goezia, prolificità-sterilità. Come precedentemente segnalato, Sycorax appare nel testo unicamente attraverso una narrazione retrospettiva. La strega è infatti morta durante gli anni di prigionia di Ariel all'interno del pino: «And in her most unmitigable rage, / Into a cloven pine,

[8] B.A. MOWAT, *Prospero, Agrippa e Hocus Pocus*, in «English Literary Renaissance», 11, 3, 1981, pp. 297-300.

[9] F. TIMBERS, *Magic and Masculinity. Ritual Magic and Gender in the Early Modern Era*, Bloomsbury, Londra 2014, pp.36-37.

[10] Mentre il riferimento all'arpia compare nel testo unicamente come *stage direction* durante la terza scena del terzo atto, l'allusione alla ninfa appare per la prima volta in 1.2.302: «Go make thyself like a nymph o'th'sea;». Sebbene la scelta dell'espressione "nymph o'th'sea'"sia giustificata da ragioni metriche, è curioso osservare come la costruzione 'nymph' + 'of' fosse utilizzata come appellativo ironico per designare le prostitute. Come si legge *nell'Oxford English Dictionary*, *s.v. nymph*, 2a: « 'euphemistic' and 'humorous'. A prostitute; a woman regarded as a means of sexual gratification. Formerly frequently with "of"».

within which rift / Imprisoned thou didst painfully remain / A dozen years, within which space she died […] » (1.2.275-279). Prospero e Sycorax condividono, invero, un trascorso simile: entrambi sono esuli dalla loro terra d'origine, entrambi giungono sull'isola con i propri figli e, qui, entrambi esercitano le arti magiche.[11] Eppure, Prospero costruisce la propria autorità magica in totale antitesi rispetto a Sycorax: in dialogo con Ariel ne sottolinea la dimensione maligna in quanto "foul witch", esplicitando il motivo del suo allontanamento dal paese natale «For mischiefs manifold and sorceries terrible / To enter human hearing […]» (1.2.264-265), ricordandogli, infine, della prigionia a seguito del diniego del suo servizio. A ciò, contrappone invece la propria azione salvifica in virtù di un potere ben più forte di quello della strega, la quale non era stata in grado di revocare quel suo stesso incantesimo: «[…] It was a torment / To lay upon the damned, which Sycorax / Could not again undo» (1.2.289-291). È, inoltre, lo stesso Caliban ad affermare come i poteri straordinari di Prospero siano addirittura in grado di soggiogare la divinità di Sycorax, Setebos: «[…] His art is such of power / It would control my dam's god, Setebos, / And make a vassal of him» (1.2.373-375). Il potere di Sycorax, dunque, appare come sostanzialmente fallace, poiché non-finito, non essendo in grado di essere revocato dalla stessa mano che lo ha prodotto, e quindi caotico, poiché impossibilitato a ritornare all'ordine armonico delle cose. Questa magia, associabile alla goezia, ossia la controparte maligna della teurgia, è nuovamente registrata da Agrippa:

> Now the parts of Ceremonial Magick are *Goetia* and *Theurgia*, *Goetia* is unfortunate, by the commerces of unclean spirits made up of the rites of wicked curiosities, unlawful charms, and deprecations, and is abandoned and execrated by all laws. Of this kinde are those which we now adayes call Necromancers, and Witches.12

Sappiamo da Prospero, infatti, che Sycorax aveva potuto imprigionare Ariel grazie a suoi «more potent ministers», che possiamo in questo caso associare a delle entità o spiriti evocati e controllati dalla strega stessa. Inoltre, il veicolo per cui si compie la sua magia è associato alla potenza distruttrice di quell' «unmitigable rage», una passione irrefrenabile, che come vedremo sarà motivo di somma preoccupazione per Prospero.[13] Un ulteriore elemento contrastivo è legato all'aspetto della sterilità creativa di Sycorax rispetto alla prolificità di Prospero, la quale si manifesta in una doppia prospettiva: non solo essa è esplicitata attraverso la promessa di una continuità dinastica sancita

[11] V. MASON VAUGHAN, A.T. VAUGHAN, *Introduction*, in W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Bloomsbury, Londra 2011, pp. 25-26.
[12] H.C. AGRIPPA, *Three Books of Occult Philosophy* cit., p. 572.
[13] Sul confronto tra la magia "naturale" di Prospero e quella di Sycorax si veda J. S. MEBANE, *Rinascimento e Magia. La tradizione occulta in Marlowe, Johnson e Shakespeare*, ECIG, Genova 1994.

dall'unione tra Ferdinando e Miranda, ma a livello di performatività del magico essa è incarnata dal dinamismo attivo di Ariel. Il metamorfismo dello spirito, infatti, è direttamente proporzionale all'esercizio magico di Prospero ed è attraverso questo che il mago è in grado di alterare gli eventi e confermare il proprio dominio sull'isola. Sycorax, d'altro canto, perde ogni potenzialità creativa – e forse anche magica – nel momento in cui decide di imprigionare Ariel. Perso il dinamismo performativo dello spirito aereo ecco che Sycorax soccombe, come segnalato dal testo.

In ultima istanza, l'autorità di Prospero nei confronti del fratello Antonio e di Alonso è esercitata nuovamente attraverso la magia, dapprima con la destabilizzante azione della tempesta, successivamente con la loro dispersione sull'isola e con i molteplici incontri con Ariel. Come si è detto, questa è una vendetta non violenta, il cui scopo è l'affermazione di una potenza, quella di Prospero, assai più forte in quanto straordinaria, poiché veicolata dal magico. Prospero, in uno spazio altro rispetto a quello civile e normato del Ducato di Milano, è autorità assoluta non vincolata a nessun'altra volontà se non la propria. È, tuttavia, proprio al culmine del potere del mago, nel momento esatto in cui i suoi nemici sono in balia del suo controllo, che egli opera un ripensamento radicale delle proprie passioni, della propria posizione e soprattutto della propria magia. In dialogo con Ariel, nella prima scena del quinto atto, Prospero è portato dallo spirito a considerare gli effetti che un tale potere ha esercitato sulla propria natura umana:

> ARIEL. […] Your charm so strongly works'em
> That, if you now beheld them, your affections
> Would become tender.
> PROSPERO. Dost thou think so, spirit?
> ARIEL. Mine would, sir, were I human.
> PROSPERO. And mine shall.
> Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
> Of their afflictions, and shall not myself
> (One of their kind, that relish all as sharply,
> Passion as they) be kindlier moved than thou art?
> Though with their high wrongs I am stuck to th'quick,
> Yet with my nobler reason 'gainst my fury
> Do I take part. The rarer action is
> In virtue than in vengeance.
> (5.1.17-28)

Prospero si rende conto che per non soccombere alla «fury», a quell' «unmitigable rage» che aveva caratterizzato Sycorax e perdere irrimediabilmente le prerogative umane della pietà, della virtù e della ragione, deve infine tornare esclusivamente all'umano, abiurando la propria «rough magic». È noto, come il celebre monologo *Ye elves of hills*, che Prospero pronuncia nella prima scena del

quinto atto e in cui rinuncia definitivamente alla propria magia, sia ripreso dal discorso di Medea nel libro settimo delle *Metamorfosi* di Ovidio.[14] In questo senso, Shakespeare, scegliendo le parole della più famosa incantatrice classica e facendole pronunciare nel momento dell'abbandono definitivo delle arti magiche, aggiunge un ulteriore grado di separazione: non si tratta solamente per Prospero di ridimensionare le proprie passioni per non soccombere alla "rage" come Sycorax, ma anche di prendere le distanze da quella magia ambigua e incontrollata che è, qui, prerogativa femminile.[15]

Estremamente diverso è il caso del personaggio di Paulina in *The Winter's Tale*. *The Winter's Tale* è uno dei drammi in cui più evidente appare il legame con il mito classico e, in modo particolare, con la metamorfosi, la quale si configura come elemento meraviglioso in cui convergono, ad un tempo, arte e natura. È a conclusione del dramma, durante la terza scena del quinto atto, che si assiste all'azione magica di Paulina: dopo aver riabbracciato la figlia perduta ed essersi riconciliato con l'amico Polixenes, Leontes e il suo seguito vengono condotti da Paulina in una stanza presso la sua dimora. Qui la donna mostra la statua di Hermione, talmente realistica che pare ingannare la vita stessa: «[…] But here it is: prepare / To see the life as lively mocked as ever / Still sleep mock death» (5.3.18-20). Dopo aver richiesto un ultimo atto di fede a Leontes, Paulina, grazie all'ausilio della musica, fa muovere la statua che miracolosamente prende vita:

[14] Questo celebre passo doveva essere sicuramente riconoscibile dal pubblico giacomiano, tanto più che, come segnalano Vaughan e Mason Vaughan, lo stesso ricorre in *The Brazen Age* di Heywood, che venne messo in scena nello stesso periodo in cui veniva rappresentato *The Tempest* (Cfr. V. VAUGHAN, A.T. VAUGHAN, *Introduction*, cit., p.58). Relativamente al rapporto tra Medea e *The Tempest* si vedano B.A. MOWAT, *Prospero' s Book*, in «Shakespeare's Quarterly», 52, 1, 2001, pp. 27-28; J.S.GARRISON, *Medea's Afterlife: Encountering Ovid in The Tempest*, in *Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre*, a cura di Lisa S. Stark, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 113-127; S. ANNES BROWN, *Ovid, Golding, and The Tempest*, in «Translation and Literature», 3, 1994, pp. 3-29. Per uno sguardo generale sul classico in Shakespeare, rimando a C. MARTINDALE, A. B. TAYLOR, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 e C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford 2013.

[15] L'associazione del femminile alla dimensione caotica e instabile del potere affonda le sue radici nel teatro greco. Come scrive Froma Zeitlin: «[…] madness, the irrational, and the emotional aspects of life are associated in the culture more with women than with men. The boundaries of women's bodies are perceived as more fluid, more permeable, more open to affect and entry from the outside, less easily controlled by intellectual and rational means. This perceived physical and cultural instability renders them weaker than men.» (Cfr. F. I. ZEITLIN, *Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in *Sexuality and Gender in the Classic World. Readings and Sources*, ed. by Laura K. McClure, Blackwell Publishers, Oxford 2002, p. 105.). Tale concezione permane e si evolve nella memoria culturale delle epoche successive, come attesta, nella prima età moderna, il *Daemonologie* di James I: « […] that sexe is frailer then man is, so is it easier to be intrapped in these grosse snares of the Deuill, as was ouer well proued to be true, by the Serpents deceiuing of Eua at the beginning, which makes him the homelier with that sexe sensine. (Cfr. KING JAMES I, *Daemonologie, Daemonologie in forme of a dialogue, diuided into three books*, printed by Robert Walde-grave, Edinburgh 1597, pp. 43-44.) Ciò che si può notare è la trasfigurazione della concezione greca della "fluidità" e della permeabilità del corpo femminile nell'immagine cristiana dell'inganno di Eva da parte del serpente.

PAULINA. Music, awake her; strike!
[*To Hermione*] 'Tis time; descend; be stone no more; approach.
Strike all that look upon with marvel. Come,
I'll fill your grave up. Stir – nay, come away;
Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. […]
(5.3.98-103)

Questo momento segna uno spartiacque interpretativo fondamentale. La maggioranza della critica è infatti concorde nel considerare l'episodio nulla più che un *coup de théâtre*, un inganno benevolo mascherato da magia e magistralmente orchestrato da Paulina. Hermione, dunque, lungi dall'essere vittima innocente, diverrebbe complice astuta di Paulina, incarnando il simulacro di sé stessa e divenendo un *trompe-l'oeil* di straordinaria efficacia.[16] Eppure, se si escludessero aprioristicamente la presenza del magico, incarnata dalla doppia metamorfosi di Hermione e declinata concettualmente nella sua morte e resurrezione, e la presenza di un sovrannaturale mitico ci si ritroverebbe di fronte a una serie di aporie testuali.[17]

Il testo presenta delle ambiguità, cosa non rara in Shakespeare. Ciò che conta in questo contesto particolare, tuttavia, non è tanto la natura reale o illusoria dell'incantesimo, quanto piuttosto l'effetto che questo produce e, soprattutto, il ruolo di chi lo esercita. Sappiamo che Paulina è creazione originale di Shakespeare. Il personaggio, infatti, non compare nella fonte principale di *The Winter's Tale*, ovvero il *Pandosto* (*or The Triumph of Time*) di Robert Greene (1588). Il suo legame con la magia, inoltre, non compare nel testo se non in occasione del risveglio della

[16] A questo proposito, si vedano W. SHAKESPEARE, *Drammi romanzeschi*, a cura di A. Serpieri, Marsilio, Venezia 2001, pp. 29-38, J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1993, p.238 e F. PYLE, *The Winter's Tale. A Commentary on the structure*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1969, p. 135.

[17] Uno di questi è individuabile nel monologo di Antigonus in 3.3.15-36 in cui il personaggio racconta della visione del fantasma di Hermione: «I have heard, but not believed, the spirits o'th'dead / May walk again. If such thing be, thy mother / Appeard to me last night, / for ne'er was dream / So like a waking. To me comes a creature, / Sometimes her head on one side, some another; / I never saw a vessel of like sorrow, / So filled and so becoming. In pure white robes, / Like very sanctity, she did approach / My cabin where I lay, thrice bowed before me, / And, gasping to begin some speech, her eyes / Became two spouts; the fury spent, anon / Did this break from her […]. / And so, with shrieks, / She melt into air.». Nell'apparire ad Antigonus, Hermione non solamente gli comanda di chiamare la bambina che questi deve scortare in Boemia, Perdita, ma soprattutto gli rivela, profeticamente, che non potrà più riabbracciare la moglie Paulina. Antigonus infatti morirà in Boemia divorato da un orso. Questo incontro con il fantasma di Hermione e la rivelazione profetica subito successiva molto ricordano l'incontro di Enea e il fantasma della moglie Creusa del secondo libro dell'*Eneide*, in cui la donna rivela le vicende future dell'eroe, così come anche il nuovo matrimonio, per poi dissolversi nell'aria come la protagonista shakespeariana: «haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit, tenuisque recessit in auras».

statua. Eppure, il suo personaggio opera in una dimensione quasi sacrale, facendosi portavoce, già a partire dalla terza scena del secondo atto, di una verità onesta e autentica volta a "curare" la folle insensatezza del re: «I / Do come with words as medicinal as true, / Honest as either, to purge him of that humor / That presses him from sleep» (2.3.35-38). Nel rivelare la naturale rettitudine e devozione di Hermione, Paulina diventa la controparte secolare dell'oracolo, la cui virtù e potenza retorica ella sostituisce alla sapienza divina. Il riverbero classico è avvertibile sia a livello complessivo nell'opera, sia – e qui in misura maggiore – nella scena della rinascita di Hermione. In entrambi i casi, ad essere prevalentemente pervasa dal classico è la dimensione femminile, incarnata dalle donne del dramma.

The Winter's Tale, nella sua complessità, proietta su di sé il mito di Cerere e Proserpina.[18] Il passaggio dallo stato invernale della morte e del sonno alla stagione vivifica del risveglio primaverile, l'assimilazione di Cerere a Hermione e di Perdita a Proserpina, il loro allontanamento e conseguente ricongiungimento, rendono tale mito una delle possibili chiavi interpretative dell'opera. Proserpina è inoltre citata direttamente da Perdita nella quarta scena del quarto atto: «[…] O Proserpina, / For the flowers now that, frighted, thou let'st fall / From Dis's wagon! […]» (4.4.116-118). Anche la statua stessa di Hermione, la quale è descritta da Leontes come "wrinkled" poiché possiede i segni dell'invecchiamento, sembra rimandare alle rappresentazioni scultoree di Cerere. In *The fountaine of ancient fiction*, un trattato sulla rappresentazione statuaria delle divinità composto da Vincenzo Cartari, tradotto in inglese da Richard Linche Gent e stampato nel 1599, si legge a proposito di una raffigurazione di Cerere «[…] and her Statue was framed to the assimilitude of an aged matron».[19] Alla luce di tale identificazione mitica, l'impianto stesso del risveglio della statua assume tutta una serie di caratteristiche riconducibili ai rituali di origine misterica.[20] La scena, infatti, si sviluppa in una stanza, una cappella, presso l'abitazione di Paulina, in cui su un altare o piedistallo si erge la statua di Hermione. Una stanza simile è il *Telestérion*, la sala in cui si compivano i riti iniziatici nei misteri eleusini, dedicati al culto di Cerere e Proserpina. Il rito prosegue con l'abbandono della morte o del sonno di Hermione la quale viene risvegliata da Paulina, che tuttavia prima di procedere con l'atto magico vero e proprio, invita dapprima

[18] Il mito, riportato nel libro quinto delle *Metamorfos*i di Ovidio, era noto a Shakespeare nella traduzione inglese di Arthur Golding (1567). Tale traduzione è alla base dei riferimenti ovidiani precedentemente menzionati.

[19] V. CARTARI, *The fountaine of ancient fiction*, trad. di. R. L. GENT, Adam Islip, Londra 1599.

[20] Questa lettura vuole essere unicamente una suggestione interpretativa fondata su una somiglianza tra gli elementi della ritualità misterica e il testo shakespeariano. Sebbene il contatto con la classicità sia evidente nell'uso di fonti tratte da Ovidio, non è tuttavia possibile sostenere con certezza che Shakespeare fosse a conoscenza dei Misteri. Tale area d'indagine rimane, quindi, ancora aperta alla ricerca.

Leontes a non considerarla «[…] assisted / By wicked powers» (5.3.90-91) e successivamente a risvegliare la propria fede in vista del miracolo della rinascita.[21]

Questa rinascita congiunta di Leontes e Hermione, come anche di tutti i presenti, è assimilabile al risveglio dell'iniziato al rito eleusino, il quale, dopo il sonno mortifero dell'inverno, si risveglia, arricchito e rinato, nella consapevolezza dell'eternità, del ciclo imperituro di morte e rinascita. Paulina, quindi, nel compiere l'atto sacro, risvegliando la statua dalla morte o dall'illusione di essa, assume le qualità del sacerdote *hierophantēs*, letteralmente "colui che mostra le cose sacre".[22] Paulina, inoltre, era stata definita dallo stesso Leontes, in un impeto di rabbia, come una «mankind witch», una virago e attraverso quel "mankind", che come si legge nell'*Oxford English Dictionary* nella sua forma aggettivale rimanda alla mascolinità[23] e alla ferocia,[24] proiettava sulla donna prerogative maschili, azzerandone contemporaneamente le virtù femminili. Tuttavia, questa commistione di maschile e femminile può nascere da una seconda suggestione derivante nuovamente da fonti classiche. Le fonti principali legate al risveglio della statua e alla rinascita della *mulier* dopo la morte sono certamente il mito di Pigmalione contenuto nel libro decimo delle *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Alcesti* di Euripide, nella traduzione latina di George Buchanan.[25] Nel primo, l'agente della metamorfosi è la dea Venere che infonde la vita nella statua creata da Pigmalione, nel secondo Eracle, il quale attraverso la catabasi recupera il corpo di Alcesti e lo restituisce ad Admeto. Paulina, così, parrebbe rivelarsi sintesi della divinità e dell'eroe, configurandosi come mediatrice tra la vita e la morte.[26] In ultima istanza, la scena conclusiva dell'opera è

[21] Benché non ritenga la resurrezione di Hermione autentica, Bethell ne sottolinea l'importanza in quanto atto simbolico di rinascita. Si veda, a proposito, S. L. BETHELL, *The Winter's Tale: A study*, Staples Press Limited, Londra n.d., p. 103: «The restoration of Hermione, her coming back as from the dead, is a carefully prepared symbol of spiritual and actual resurrection».

[22] Il ruolo dello *hierophantēs*, che nei Misteri era considerato il capo sacerdote e che, quindi, si trovava al vertice della gerarchia rituale, veniva conferito tradizionalmente ai soli uomini. Le sacerdotesse si dividevano in *dadouchousa*, la quale assisteva lo *hierophantēs*, le due *hierophantides*, le principali aiutanti del capo sacerdote, le sacerdotesse *melissae*, le quali non potevano avere contatti con altri uomini e infine l'alta sacerdotessa di Demetra la cui importanza era pressoché paragonabile a quella dello *hierophantēs* (Cfr. S.B. POMEROY, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, Schocken Books, New York 1975, p. 76.).

[23] Cfr. *Oxford English Dictionary*, *s.v.* "*mankind* (adj.1), sense 2": « Of a woman: masculine», September 2023, https://doi.org/10.1093/OED/1442296804, (url consultato il 05/10/2024).

[24] Cfr. *Oxford English Dictionary*, *s.v.* "*mankind* (adj.2)": «Infuriated, furious, fierce, mad», July 2023, https://doi.org/10.1093/OED/9904185608, (url consultato il 05/10/2024).

[25] J. PITCHER, *Introduction*, in W. SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, Bloomsbury, London 2010, p. 446. Come ha osservato Pitcher, un'altra possibile fonte, accanto all'Alcesti di Euripide, era l'adattamento della tragedia euripidea dal titolo *Admetus e Alcest* composto da George Pettie e inserito nella più ampia raccolta *A Petite Pallace of Pettie His Pleasure* (1576), in cui, tuttavia, a riportare alla vita Alcesti non è Eracle, bensì Proserpina. Sulla presenza dell'*Alcesti* in *The Winter's Tale* si veda anche S. DEWAR-WATSON, *The Alcestis and the Statue Scene in The Winter's Tale*, in «Shakespeare Quarterly», 60, 1, 2009, pp. 73-80.

[26] Oltre al rapporto con le fonti classiche è bene segnalare il possibile legame con la necromanzia e della somiglianza tra il necromante e lo ierofante. A questo proposito si veda D. OGDEN, *Greek and*

tutta costruita sull'azione dinamica del femminile sul femminile. Come scrive Stevie Davies: «We may think of Hermione-Perdita-Paulina as a triad, with Paulina as the connecting, intermediate agent, parallel to the Eleusinian triad of goddesses, Demeter-Persephone-Hecate, who are really aspects of the one deity».[27] Dopo essere stata risvegliata, Hermione rivolge le sue parole unicamente a Perdita, ignorando le richieste degli uomini presenti, e in particolare di Polixenes, di rivelare dove abbia vissuto o come sia sfuggita ai morti. Questo moto monodirezionale che procede da Paulina verso Hermione e da Hermione verso Perdita, così come lo spazio sacro in cui la scena è agita, sembrano provocare in Leontes un profondo turbamento, sottolineato dal desiderio di lasciare velocemente quel luogo: «[…] Good Paulina, / Lead us from hence […] / Hastily lead away» (5.3.151-155). Questa ansia potrebbe derivare dalla parziale perdita dell'autorità patriarcale: sebbene Paulina non eserciti un'autorità politica attraverso l'azione magica (come invece accade con Prospero), l'ambiguità del potere magico, sebbene benevolo e «lawful», crea comunque un effetto destabilizzante in chi ne osserva gli esiti meravigliosi. Il tema della legittimità è, d'altro canto, motivo ricorrente in questa scena. Paulina, subito dopo aver fatto avanzare Hermione, sottolinea come la sacralità e la santità della regina siano equiparabili alla legittimità dell'atto magico: «[…] Her actions shall be holy as / You hear my spell is lawful» (5.3.104-105). Garante di tale veridicità sembra essere anche Leontes: «O, she's warm! / If this be magic, let it be an art / Lawful as eating» (5.3.109-111). Con la validazione della magia di Paulina e la sua equiparazione all' "universalità" del mangiare,[28] Leontes tenta di ripristinare la propria autorità istituzionale e patriarcale in un contesto, quello del risveglio della statua, dove fino a quel momento è stato quasi esclusivamente spettatore. Con la costruzione "let it be", infatti, Leontes cerca di veicolare la legittimità del risveglio di Hermione attraverso le sue stesse parole, sostituendo la propria sovranità istituzionale a quella magico-rituale di Paulina. Per citare Applebaum: «the speaker is a sovereign and absolute monarch, so that when he says let it be, his wish or exhortation, concerning a quality of lawfulness, has itself, potentially, the force of law».[29] Attraverso questa sorta di risemantizzazione del potere, Leontes ufficializza la magia di Paulina in virtù del suo potere regio eppure non sembra riacquisire l'autorità patriarcale, in quanto non solo non ne comprende l'uso e la natura, ma soprattutto poiché non in grando di replicarla. Di fatto, Leontes dà il suo consenso

Roman Necromancy, Princeton University Press, New Jersey 2001, p. 126: « The necromantic specialist who guides a novice through a consultation can accordingly resemble an initiator into mysteries or "hierophant": Clark sees Virgil's Sibyl as taking on this role».

[27] S. DAVIES, *The Feminine Reclaimed: The Idea of Woman in Spenser*, *Shakespeare, and Milton*, University Press of Kentucky, Lexington 1986, p.166.

[28] R. APPLEBAUM, *'Lawful as Eating': Art, Life and Magic in The Winter's Tale*, in «Shakespeare Studies», 42, p. 32.

[29] Ivi, p.34.

per l'effetto che questa produce e quindi per l'esito vivifico e positivo a cui egli assiste, e non alla pratica in sé. Paulina, quindi, dominando il magico – e contestualmente la scena – diviene, a livello rituale, autorità indiscussa di quel luogo da cui Leontes, come precedentemente segnalato, desidera ardentemente allontanarsi.

Per concludere, a partire da questi dati una sostanziale differenziazione rispetto a Prospero è evidente: l'azione magica del mago è omogenea, sviluppandosi per tutto l'arco del dramma; è multidirezionale in quanto esercitata su più personaggi; è connessa all'autorità patriarcale poiché in grado di sottomettere il femminile e dimostrare la propria superiorità rispetto al maschile. Soprattutto, è reale e autentica per cui necessita dell'abiura finale. L'azione di Paulina, al contrario, è unica, riscontrabile in un solo momento e con un intento ben definito; è monodirezionale poiché esercitata su un solo personaggio; è di impianto ritualistico, è prerogativa femminile e si sottrae alle dinamiche patriarcali. Tale magia, tuttavia, è ambigua in quanto non necessariamente autentica, una verità illusoria eppure vitale: in *The Winter's Tale*, Shakespeare ci mette di fronte alla potenzialità del teatro, per cui la magia diviene reale se lo spettatore, così come Leontes, compie un atto di fede, abbandonando per un momento il verosimile e risvegliandosi nello spazio meraviglioso delle antiche fiabe.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

De l'art de la magie à la magie de l'art littéraire. Alexandre Dumas-père et les magiciens dans sa vie et son œuvre

From the Art of Magic to the Magic of Literary Art: Alexandre Dumas, Père, and the Magicians in His Life and Work

ELIZAVETA SHEVCHENKO

ABSTRACT

Cet article analyse les figures de magnétiseurs et de spirites dans l'œuvre de Dumas-père. En reliant magnétisme, spiritisme et magie, ces textes s'inscrivent dans la tendance générale de l'auteur à conférer une aura magique à ses récits. L'étude explore l'origine et la fonction de ces connotations, montrant que le magique est lié à une figure pouvant être considérée comme l'alter ego de l'auteur. Ainsi, la magie des sciences occultes met en valeur celle de l'art littéraire.

MOTS-CLES *: Alexandre Dumas père, magnétisme, l'écrivain magnétiseur*

This article examines the figures of magnetizers and spiritists in Dumas père's work. By linking magnetism, spiritualism, and magic, these texts reflect the author's tendency to imbue his narratives with a magical aura. The study explores the origin and function of these connotations, showing that magic is tied to a figure who can be seen as the author's alter ego. Thus, the magic of occult sciences enhances that of literary art.

KEYWORDS*: Alexandre Dumas père, magnetism, mesmerist author.*

AUTORE

Elizaveta Shevchenko est doctorante contractuelle au Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC) et chargée de cours en littérature générale et comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (depuis septembre 2022). Elle travaille, sous la direction d'Alexandre Stroev, sur la thèse intitulée Le retour d'Orphée : Le spiritisme et la littérature du XIXe siècle en France, en Russie et aux États-Unis.
elizaveta.shevchenko@sorbonne-nouvele.fr

Associées au secret et au merveilleux, les notions de « magie » et de « magique » constituent le fondement de la poétique dumasienne, qui vise à émerveiller, enchanter, captiver son lecteur[1]. Le langage, en empruntant le vocabulaire caractéristique de ces notions, donne l'impression de l'extraordinaire. « Je vous avais annoncé d'avance à mes amis comme un homme fabuleux, comme un enchanteur des *Mille et une Nuits* ; comme un sorcier du Moyen Âge », dit le Vicomte Albert de Morcerf au comte de Monte-Cristo[2]. Or, une différence importante sépare le comte de Monte-Cristo dont l'aura magique est due à son immense fortune qui frappe l'imagination, et Joseph Balsamo, personnage éponyme du roman *Joseph Balsamo* (1846-1849)[3], qui exerce un pouvoir véritablement surnaturel. Malgré cela, aux yeux des autres personnages Balsamo semble aussi « enchanteur », un terme qui, dans son cas, est à double sens. En l'appelant « enchanteur » et « sorcier », les témoins des manifestations de ses capacités surhumaines non seulement démontrent leur émerveillement, mais admettent aussi leur incompétence : ils prennent pour de la magie l'effet produit par la science occulte, et plus précisément par le magnétisme.

Cet article a pour objet les représentations de plusieurs personnages dumasiens possédant des connaissances occultes. Il s'agît des magnétiseurs et spirites, en particulier Joseph Balsamo, personnage éponyme du roman *Joseph Balsamo* (1846-1849), Alexandre Dumas lui-même, personnage du roman autobiographique *Une aventure d'amour* (1859-1860)[4] et de la nouvelle *Le dévouement des pauvres* (1868)[5], et Daniel Douglas Home[6] (1833-1886), le médium le plus célèbre de son époque et un des personnages du récit du *Voyage en Russie* (1859-1862)[7]. Tous ces textes associent le magnétisme, le spiritisme et la magie. Cependant, la tendance à représenter les événements et personnages sous un éclairage magique est propre à l'écriture de Dumas en général. Dans quelle mesure, donc, l'association du magnétisme et du spiritisme avec la magie découle-t-elle du sujet de l'œuvre ? Cette recherche analyse les origines et la fonction des connotations magiques dans les représentations des magnétiseurs et spirites. Elle vise à montrer que, dans chaque texte, l'origine du magique est liée à la figure qui désigne ou peut être considérée comme alter ego de l'auteur. La magie des sciences occultes sert à mettre en valeur la magie de l'art littéraire.

[1] Voir l'étude complexe du merveilleux dans l'ouvrage dumasien effectué par J. ANSELMINI, *Le roman d'Alexandre Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, Geneva 2010.
[2] A. DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*, Bureau de l'Écho des feuilletons, Paris 1846, V. 1, p. 350.
[3] Le roman paraît sous forme de feuilleton dans le quotidien *La Presse*.
[4] Publié en feuilleton dans le journal *Le Monte-Cristo*, dirigé par Dumas même.
[5] Publié en feuilleton dans le journal *Le Dartagnan*, rédigé par Dumas même.
[6] Selon d'autres sources *Daniel Dunglas Home.*
[7] Publié dans *Le Monte-Cristo*.

Depuis l'émergence du magnétisme à la fin du XVIIIe siècle et du spiritisme dans les années 1850, les promoteurs de ces théories cherchent à renforcer l'autorité de leurs doctrines en ayant recours à la notion de magie, tout en les opposant à celle-ci. Ainsi, en 1852, le médecin magnétiseur baron Du Potet publie un livre sur la pratique magnétique sous le titre *La Magie dévoilée ou principes de science occulte*[8]. Selon la définition d'Allan Kardec, le spiritisme remonte à la magie, comme l'astronomie à l'astrologie :

On accuse le Spiritisme de parenté avec la magie et la sorcellerie, mais on oublie que l'astronomie a pour aînée l'astrologie judiciaire, qui n'est pas si éloignée de nous ; que la chimie est fille de l'alchimie, dont aucun homme sensé n'oserait s'occuper aujourd'hui. […] Il en est de même du Spiritisme à l'égard de la magie et de la sorcellerie ; celles-ci s'appuyaient aussi sur la manifestation des Esprits, comme l'astrologie sur le mouvement des astres, mais, dans l'ignorance des lois qui régissent le monde spirituel, elles mêlaient à ces rapports des pratiques et des croyances ridicules, dont le Spiritisme moderne, fruit de l'expérience et de l'observation, a fait justice. Assurément, la distance qui sépare le Spiritisme de la magie et de la sorcellerie est plus grande que celle qui existe entre l'astronomie et l'astrologie, la chimie et l'alchimie ; vouloir les confondre, c'est prouver qu'on n'en sait pas le premier mot[9].

Les deux doctrines pseudo-scientifiques, s'efforçant d'assurer leur place parmi les sciences institutionnalisées, ne sont associées à la magie que pour les dégager de la connotation négative de celle-ci dans la conscience populaire, menaçant leur statut. Les magnétistes et spirites opposent leur savoir à la magie comme la connaissance exacte, démontrable et prouvable s'oppose à l'inexplicable. En revanche, dans l'œuvre de Dumas, « amoureux du merveilleux sous tous ses visages »[10], le récit n'exclut pas l'imaginaire magique ; bien au contraire Dumas, qui pourtant est adepte du magnétisme et sympathisant du spiritisme, en fait une partie intégrante de la narration. Inhérentes au style dumasien, la fascination face à l'inexplicable, et la tendance à voir les choses dans la perspective du merveilleux, coïncident avec la confiance en la « magie dévoilée » et les savants qui ressemblent aux mages.

En 1846, Dumas commence à publier son roman *Joseph Balsamo*, où pour la première fois il présente un personnage magnétiseur ; or, selon son propre témoignage, à cette époque il n'avait pas encore eu de contacts personnels avec ce

[8] J. DU POTET, *La Magie dévoilée ou principes de science occulte,* Pommeret, Moreau, Paris 1852.
[9] A. KARDEC, *Caractère de la révélation spirite*, A la librairie spirite, Paris 1869, p. 10.
[10] Selon l'expression de J. ANSELMINI, *Un merveilleux scientifique à triple fond. Imaginaires du magnétisme dans l'œuvre d'Alexandre Dumas*, in « Cahiers de littérature française », n° 17 : *Littérature et magnétisme*, 2018, p. 47.

genre d'individus[11]. *Joseph Balsamo* est un personnage historique renvoyant à un aventurier du Siècle des Lumières d'origine sicilienne, Giuseppe Balsamo (Joseph Baume), dit Alessandro (Alexandre), comte de Cagliostro (Caillostre). Le vrai Balsamo prétendait posséder des connaissances occultes et lors de ses voyages il fut accusé d'escroquerie dans plusieurs pays européens, y compris la France. En revanche, le Balsamo de Dumas ne laisse aucun doute sur ses pouvoirs surhumains. Pendant des siècles il revient sur la terre, reprenant une incarnation après une autre, il connaît l'alchimie et transforme les métaux en or. Mais la plupart de ses talents correspondent à ceux d'un magnétiseur, tel qu'il est imaginé dans les années 1840. Balsamo plonge d'autres personnages dans un sommeil magnétique ; il sait voir à travers l'espace ; il possède le don de la clairvoyance qui lui révèle le passé, le futur, les désirs secrets et les motifs cachés du comportement des gens.

Les pouvoirs apparemment surnaturels de Balsamo proviennent de ses connaissances occultes et remontent à l'idéal de la raison et du savoir. Or, en fonction de la situation du récit, Balsamo est décrit en utilisant les termes « professionnels » de la pratique magnétique ou en termes profanes. Pour illustrer la première catégorie, rappelons qu'il magnétise Andréa, la fille du baron de Taverney, en « changeant par des passes magnétiques la direction des courants d'électricité »[12]. La scène de la magnétisation de Lorenza, somnambule accompagnant Balsamo, restitue les séances réelles. Elle s'ouvre par la question concernant la nature du sommeil, puis on passe aux images qui se révèlent au regard intérieur du somnambule :

> – Lorenza, répéta-t-il, dormez-vous de votre sommeil ordinaire ou du sommeil magnétique ?
> – Je dors du sommeil magnétique, répondit Lorenza.
> – Alors, si je vous interroge, vous pourrez répondre ?
> – Je crois que oui.
> – Bien.
> – Il se fit un instant de silence ; puis le comte de Fœnix continua :
> – Regardez dans la chambre de Mme Louise que nous venons de quitter, il y a trois quarts d'heure à peu près.
> – J'y regarde, répondit Lorenza.
> – Et y voyez-vous ?
> – Oui.
> – Le cardinal de Rohan s'y trouve-t-il encore ? – Je ne l'y vois pas.
> – Que fait la princesse ?

[11] A. DUMAS, *Lettres magnétiques d'Alexandre Dumas,* in M. BERTRAND, *Somnambulisme et médiumnité : 1784-1930*, Le Plessis-Robinson 1998, t. 1, p. 603.
[12] A. DUMAS, *Joseph Balsamo*, éd. Claude Schopp, Robert Laffont, Paris 1990, p. 123.

– Elle prie avant de se mettre au lit[13].

Éprouvant de la peur devant son maître, Lorenza l'appelle « génie »[14] et dit qu'elle « croit que la science est un crime »[15], ce qui équivaut à identifier le savoir comme l'origine de son pouvoir. Les personnages non-initiés, à leur tour, voient uniquement l'effet de ce pouvoir sans s'interroger sur sa source et l'imputent à la magie, un soupçon que Balsamo ne se soucie pas de dissiper. Ainsi, le baron de Taverney attribue à la sorcellerie le fait que Balsamo connaît son passé :

> – Mais c'est de la sorcellerie, cela ! s'écria-t- il ; il y a cent ans, vous eussiez été brûlé, mon cher hôte. Eh ! mon Dieu ! il me semble qu'on sent ici une odeur de revenant, de pendu, de roussi !
> – Monsieur le baron, dit en souriant Balsamo, un vrai sorcier n'est jamais ni pendu, ni brûlé, mettez-vous bien cela dans l'esprit ; ce sont les sots qui ont affaire au bûcher ou à la corde[16].

Le baron n'hésite pas de présenter Balsamo en tant que magicien à Marie-Antoinette :

> – Madame, dit le baron en offrant un siège à la princesse, ce n'est point une fée qui m'a averti de cette bonne fortune, c'est...
> – C'est ? répéta la princesse voyant que le baron hésitait.
> – Ma foi, c'est un enchanteur !
> – Un enchanteur ! Comment cela ?
> – Je n'en sais rien, car je ne me mêle point de magie ; mais enfin c'est à lui, madame, que je dois de recevoir à peu près décemment Votre Altesse Royale, dit le baron.[17]

Balsamo est aussi un sorcier aux yeux de Gilbert. La princesse Louise se demande « si l'homme qu'elle avait devant les yeux n'était pas véritablement un magicien disposant des cœurs et des esprits à sa volonté ».[18] Le chapitre où Balsamo prédit à Marie-Antoinette son épouvantable avenir porte le titre « Magie », mettant ainsi l'objet du récit dans l'optique profane. Le discours profane souligne l'émerveillement devant le pouvoir de Balsamo sans limites. Comme le remarque Émilie Pézard, dans ce roman « le charlatanisme du magnétiseur n'est évoqué que pour être réfuté ».[19]

[13] Ivi, p. 505.
[14] Ivi, p. 508.
[15] Ivi, p. 507.
[16] Ivi, p. 180.
[17] Ivi, p. 164.
[18] Ivi, p. 477.
[19] É. PÉZARD, *Introduction*, in *Le Réel invisible. Le magnétisme dans la littérature (1780-1914),* ed. V. Feuillebois, É. Pézard, Lettres modernes Minard, Paris 2022, p. 14.

Le personnage de Balsamo semble prédisposé à s'inscrire dans la configuration romanesque typique de Dumas, enclin à présenter le personnage principal comme « un véritable surhomme » et « un avatar du génie ou du magicien des contes de fées ».,[20] Julie Anselmini souligne que l'émerveillement éprouvé devant les surhommes par les autres personnages peut être considéré comme « des spectacles au second degré, […] où le surhomme est exhibé dans ses rôles d'acteur, de metteur en scène et de machiniste, et où le lecteur se voit lui-même reflété à travers les admirateurs du héros ».[21] Ainsi donc, l'art de la magie que possède Balsamo suggère d'interpréter son don comme la métaphore de l'art littéraire.

Les documents d'archives prouvent que Dumas s'identifie à Balsamo. En septembre 1847, un an après le début de la publication du roman dans « La Presse », il écrit une lettre au rédacteur du quotidien, dans laquelle il fait un aveu révélateur. Tout en reconnaissant d'être depuis longtemps un fervent partisan du magnétisme, il écrit que « avant aujourd'hui, cinq septembre, je n'avais jamais vu une séance de magnétisme ».[22] Cependant, lors de l'élaboration de son roman, il avait « lu à peu près tout ce qui avait été écrit sur le magnétisme. D'après ces lectures, une conviction était passée dans mon esprit, c'est que je n'avais rien fait faire à Joseph Balsamo qui n'eût été fait, ou tout au moins faisable ».[23] La lettre façonne l'image d'un écrivain omniscient, capable de saisir l'essence des choses sans avoir besoin de l'expérience physique indispensable aux individus ordinaires. Ainsi, l'effet de l'extraordinaire et du magique se transpose sur le portrait de Dumas lui-même. Tout comme Balsamo, dont la clairvoyance embrasse aussi bien le passé que l'avenir, Dumas voit la vérité à travers les témoignages d'autrui.

Le lien entre le magnétisme et le métier d'écrivain se renforce dans la suite de la lettre. Elle contient le récit d'une série d'expériences ayant eu lieu le 5 septembre 1847 dans le domaine de Dumas, au château de Monte-Cristo. L'écrivain avait invité chez lui le somnambule le plus célèbre et le plus remarquable de son temps, Alexis Didier, avec Jean-Bon Marcillet en tant que son magnétiseur. Endormi par Marcillet, les yeux bandés, Didier avait joué aux cartes, lu l'extrait d'un livre et puis l'avait écrit mot à mot sur un morceau de papier ; il avait également deviné le mot conçu par August Maquet,[24] qui assistait à la séance, et ressenti à travers les murs la présence

[20] J. ANSELMINI, *Le roman-feuilleton de l'époque romantique, une dramaturgie de l'émerveillement*, in *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives des XIXe et XXe siècles*, ed. Julie Anselmini et Marie-Hélène Boblet, UGA Éditions 2017, p. 217.
[21] *Ibid*., p. 222. Sur la signification du magnétisme dans les romans de Dumas et le caractère méta-textuel de ses représentations voir J. ANSELMINI, *Enjeux et dangers du ravissement : le magnétisme dans les romans d'Alexandre Dumas*, in *Magie et Magies dans la littérature et les arts du XIXe siècle français*, ed. S. Bernard-Griffiths, C. Bricault, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2012, pp. 85-102.
[22] A. DUMAS, *Lettres magnétiques d'Alexandre Dumas* cit., p. 603.
[23] Ivi, pp. 603-604.
[24] Un des principaux collaborateurs de Dumas.

à la maison d'un servant malade, indiqué la place des objets toujours sans les voir, lu la lettre mise dans la poche de Delaage etc.

Au début de sa lettre Dumas avoue avoir « reçu une vingtaine de lettres anonymes, dont les unes me disent que si je ne crois pas à ce que j'écris, je suis un charlatan, et les autres que si j'y crois je suis un imbécile ».[25] Le récit des pouvoirs surhumains de Didier vise donc à convaincre les lecteurs de Dumas de l'authenticité des phénomènes décrits antérieurement dans le roman. Alexis Didier, le magicien réel, sert à prouver la vraisemblance de la fiction littéraire. De fait, Dumas renverse l'ordre classique, où les phénomènes de la vie réelle précèdent et inspirent l'art. Le raisonnement fait glisser l'attention de la figure d'Alexis, un phénomène vraiment extraordinaire, à Balsamo, le personnage fictionnel. En mettant en parallèle de manière sous-jacente Balsamo et Alexis, la réflexion dumasienne confère à l'image du premier de la crédibilité gagnée par le second, même si le pouvoir du personnage romanesque dépasse largement celui du somnambule réel.

L'association entre Balsamo et Didier ne pouvait satisfaire l'écrivain que pour un temps. Leur différence ne tient pas seulement à l'ampleur des pouvoirs surnaturels, mais aussi à leur fonction dans la pratique magique. En effet, leurs rôles sont opposés. Le somnambule obéit à la volonté du magnétiseur et donc il accomplit les ordres, alors que Balsamo possède le don de magnétiseur. Le somnambule est l'exécuteur des ordres, presque un automate ; Balsamo est un génie, un créateur qui conçoit et réalise ses propres projets. Balsamo appartient au type d'artiste obsédé par son œuvre jusqu'à l'abnégation, comme on le voit dans ce dialogue entre Balsamo et Lorenza :

> – Oui, je le vois, dit-elle. Oui, je le vois, et cependant, cependant, ajouta-t-elle avec un soupir, il y a quelque chose que tu aimes plus que Lorenza.
> – Et quoi donc ? demanda Balsamo en tressaillant.
> – Ton rêve.
> – Dis mon œuvre.
> – Ton ambition.
> – Dis ma gloire[26].

Le positionnement de Balsamo en tant que créateur et clairvoyant, séparé de la foule des gens profanes à qui il fait admirer son art, correspond à la vision dumasienne de lui-même. Pour Dumas, Balsamo incarne son alter ego plutôt que celui d'Alexis Didier. Dans la typologie de Vincent Jouve, Balsamo est un « personnage alibi » « auquel je prends plaisir à m'identifier parce qu'il me permet de réaliser imaginairement (voire inconsciemment) un idéal narcissique de toute-

[25] A. DUMAS, *Lettres magnétiques d'Alexandre Dumas* cit., p. 603.
[26] ID., *Joseph Balsamo* cit., p. 508.

puissance ».[27] Dans sa deuxième lettre au rédacteur de *La Presse* Dumas suggère de manière transparente l'analogie entre lui-même et Balsamo. Il s'approprie ici le rôle de magicien, attribué dans la première lettre à Didier. Maintenant c'est l'écrivain qui enchante et captive les spectateurs.

Dans cette lettre, Dumas raconte la découverte de son don de magnétiseur. Ce don s'avère d'autant plus incontestable, qu'il parvient à magnétiser Didier lui-même. De plus, la magnétisation se fait presque par hasard. Didier se rend à la soirée chez Dumas sans son magnétiseur Marcillet. Cependant, voyant Didier, tous les invités souhaitent organiser une séance magnétique :

> On avait manifesté de tout côté à Alexis un tel désir de lui voir opérer quelqu'un de ses miracles qu'il avait fini par dire que si quelqu'un de la société se chargeait de l'endormir, il était prêt à faire tout ce qu'on voudrait.
> Chacun se regarda, mais personne n'osa tenter l'épreuve. M. Bernard s'approcha de moi.
> – Endormez-le, me dit-il tout bas.
> – Moi ! Est-ce que je peux endormir les gens autre part qu'au théâtre et dans les bibliothèques ? Est-ce que je sais comment faire vos passes, injecter le fluide, communiquer la sympathie ?
> – Ne faites rien de cela ; endormez-le par la simple force de votre volonté.
> – Que faut-il faire dans ce cas-là ?
> – Dites-en vous-même : je veux qu'Alexis dorme.
> – Et il dormira ?
> – C'est probable ; vous devez avoir une volonté de tous les diables.
> – C'est possible. Mais alors, j'ai de la volonté, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir.
> – Essayez toujours.
> – Mais il cause avec sa femme et monsieur Delanoue.
> – Ça ne fait rien.
> – On se moquera de moi si je ne réussis pas.
> – Qui le saura, puisque vous ne direz pas une parole, puisque vous ne ferez pas un geste, puisque vous l'endormirez d'ici, enfin, en ayant l'air de causer avec moi ?
> – Ah, comme cela je le veux bien.
> – Je croisai les bras, je réunis toutes les puissances de mon libre arbitre, je regardai Alexis, et je me dis en moi-même : « je veux qu'il dorme ».
> – Alexis chancela, comme frappé d'une balle, et tomba à la renverse sur le canapé.
> Il n'y avait point de doute, au moins pour moi ; la puissance magnétique avait agi avec l'instantanéité et presque la violence de la foudre.[28]

[27] V. JOUVE, *Quand les personnages vibrent en nous*, in « Sciences humaines », n° 321, janvier 2020, p. 44.
[28] A. DUMAS, *Lettres magnétiques d'Alexandre Dumas* cit., p. 612.

Le reste de la lettre constitue le compte-rendu de la séance magnétique, où Dumas exerce le rôle de magnétiseur donnant les ordres à Didier.

Dans le dialogue cité, Dumas fait référence à son métier d'écrivain à deux reprises, forgeant ainsi l'analogie entre les pratiques de l'écrivain et du magnétiseur. L'image de l'écrivain qui endort son public au théâtre et dans les bibliothèques sans connaître la force de sa volonté, cache, sous le masque ironique de M. Jourdain, la vision de la création littéraire comme un acte de toute-puissance égale à la pratique magnétique. L'écrivain est pourvu par essence d'une puissance et d'une connaissance exceptionnelles. Il est donc, en quelque sorte, magnétiseur.[29]

Dans l'image de l'écrivain magnétiseur, forgée en septembre 1847 lors de son travail sur *Joseph Balsamo*, Dumas retrouve le modèle incarnant sa vision de la littérature et de l'écrivain qui, tel un enchanteur, émerveille son public. Le magnétisme devient d'emblée une métaphore de son influence personnelle. L'association du magnétiseur avec le statut de l'écrivain est caractéristique de la deuxième moitié du XIXe siècle, elle « permet d'envisager une forme inédite d'aristocratie, dans laquelle les romanciers peuvent se projeter, parce qu'elle est fondée non plus sur une hiérarchie sociale mais bien sur les pouvoirs d'esprit », écrit Anne Orset.[30] Dans la vision de Dumas, cependant, le magnétisme va souvent de pair avec un autre type d'influence : celui de l'influence sociale. L'influence magnétique et l'influence sociale sont pour Dumas les formes de la prolongation de l'influence suprême – l'influence artistique.

Ainsi, dans le roman *Une aventure d'amour* et dans la nouvelle *Le dévouement des pauvres,* les futures magnétisées s'adressent à Dumas au début du récit pour solliciter l'influence sociale qu'il pourrait mettre à leur service en tant qu'écrivain célèbre. Puis, au fil du récit, le personnage autobiographique a recours à son pouvoir magnétique.

Dans le roman *Une aventure d'amour*, la scène de la séance magnétique est accessoire à l'intrigue. Ce roman qui pourrait bien faire partie des mémoires, relate l'histoire vraie des relations amicales entre Dumas et une actrice hongroise, Lilla Bulyovsky, qui un jour de 1856 arrive à Paris chez Dumas sans y être invitée, pour découvrir cette ville avec le célèbre écrivain comme guide. Ils voyagent ensuite ensemble à Bruxelles et Spa, où la jeune fille se sent nerveuse et souffre. Dumas a recours alors à son pouvoir magnétique et soulage la souffrance de Lilla. Si dans cette analyse on laisse de côté les connotations sexuelles de l'influence magnétique, il est important de souligner que Dumas y est représenté comme écrivain avant tout. Tous les personnages qui l'entourent le connaissent en tant que tel. Toutes les

[29] Le *rapprochement* des figures du magicien et de l'écrivain, ainsi que de la magie et de l'écriture, propre à la littérature au XIXe siècle, a été étudié par Yves Vadé, voir : Y. VADÉ, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Gallimard, Paris 1990.

[30] A. ORSET, *Portrait de l'artiste en magnétiseur. Transferts d'influence dans le roman de la seconde moitié du siècle* », in « Cahiers de littérature française », n° 17 : *Littérature et magnétisme*, 2018, p. 61.

formes de l'influence qu'il exerce font donc partie intégrante du portrait de l'écrivain, en s'entrelaçant et en se reflétant mutuellement. Sa fiction s'empare de l'imagination, ses connaissances lui ouvrent toutes les portes, son charme masculin attire de belles femmes, et son savoir du magnétisme soigne les malades. Représentant un des aspects de l'influence dumasienne, le magnétisme occupe dans la narration une place si modeste qu'il pourrait être considéré comme une caractéristique secondaire. Or, la mention faite presque en passant du superpouvoir renforce l'impression d'un savoir secret que l'écrivain possède sans que personne ne le sache. La connaissance magnétique est invisible, tout comme le talent artistique.

Dans une autre œuvre autobiographique, la nouvelle *Le dévouement des pauvres,* le magnétisme est le ressort majeur de l'intrigue. La nouvelle représente Dumas aidant une famille de pauvres ouvriers de neuf enfants à éviter certains malheurs et à soulager l'impact d'autres, tels que la conscription d'un de ses fils, la profession de prostituée d'une fille, les maladies d'un autre fils et d'un oncle. Une jeune fille s'appelant Jane sert de médiatrice entre sa famille et Dumas. C'est elle qui, au début de la nouvelle, va chez le célèbre écrivain pour lui demander d'intervenir afin que son frère, appelé au service militaire, soit affecté dans la même région, près de la famille. Dumas a recours à l'aide d'un ami au ministère de la Guerre et exauce le vœu de la famille.

Au cours de la nouvelle l'influence sociale de Dumas s'entrelace avec son talent de magnétiseur. A plusieurs reprises il s'adresse à ses amis en mobilisant ses relations au bénéfice de la famille de Jane. Il écrit une lettre à un ami qui travaille au chemin de fer de l'Ouest et celui-ci réduit de moitié le prix des billets ; il écrit une autre lettre « pour un des premiers docteurs de Paris »[31] et celui-ci sauve la vie du malade. Le don du magnétisme que possède Dumas sert également les pauvres. En plus de soulager l'excitation nerveuse de Jane, il aide à retrouver et à faire revenir au foyer son père et sa sœur, dont elle révèle la localisation pendant qu'elle est plongée dans le sommeil somnambulique. Le magnétisme est un simple instrument, un moyen utile, comparable aux relations sociales, aidant à surmonter les difficultés quotidiennes. C'est une pratique que l'écrivain a bien étudiée, qu'il sait appliquer avec aisance et dont il explique les principes avec compétence au cours du récit :

> J'ai une assez grande puissance magnétique, pour dire d'avance, quand je tiens les mains d'une femme, au bout d'une minute que je les tiens, si je l'endormirai, ou si elle me résistera.
> Au bout d'une minute, les mains étaient humides, les yeux clignotaient, la tête se balançait d'une épaule à l'autre et je n'avais plus de doute ; l'enfant finit par se

[31] A. DUMAS, *Le Dévouement des pauvres*, « Le Dartagnan », le 18 février 1868, p. 1.

> renverser sur le dossier du fauteuil ; enfin, trois minutes avaient suffi, pour son complet endormissement.
> Je sais bien que je fais un mot qui n'est pas français ; mais la science du magnétisme est nouvelle. À science nouvelle, il faut des mots nouveaux, et si endormissement n'est pas français, il le deviendra.
> Non seulement toutes les femmes ne dorment point mais bon nombre de celles qui dorment ne parlent pas ; enfin, un certain nombre seulement de celles qui parlent atteignent l'état de voyante, pour lequel il faut des conditions physiques très spéciales.
> Si Jeanne d'Arc avait eu des nerfs, ce dont je doute en lui voyant manier d'une façon si résolue la lance et l'épée, elle eût été une excellente voyante.
> En général, les somnambules hommes ou femmes, non seulement conservent dans le sommeil le sentiment de la famille, mais encore ce sentiment se développe et s'exalte chez eux.
> Si on veut les faire entrer dans la voie de la clairvoyance, et les faire voir à distance, il faut d'abord les interroger sur ce qui se passe chez eux.
> C'est ce que je fis[32].

Ce qui relève de la science pour un connaisseur, demeure de la magie pour les non-initiés. Ayant appris que sa fille avait subi la magnétisation, la mère la menace de la punition divine : « Le lendemain, elle m'arriva toute éplorée. Sa mère, voyant de la magie dans ce qui était arrivé la veille, lui avait dit que si elle tentait Dieu, Dieu la punirait, et qu'elle mourrait dans le cours d'une de ces expériences. […] Je lui promis, pour rassurer sa mère et un peu aussi elle-même, de ne plus l'endormir. Je tins parole »[33]. Cependant, quand huit jours après elle revient, envoyée par sa mère qui espère retrouver grâce au magnétisme sa sœur disparue, l'écrivain se voit obligée de reprendre sa parole et remettre ses connaissances au service des gens.

Présentés comme attributs ordinaires de la vie de Dumas, ses contacts sociaux ainsi que le magnétisme revêtent une dimension magique, au regard de la grande importance qu'ils présentent pour la pauvre famille. Pour eux Dumas est un surhomme, son influence ne connaît pas de limites. Comme le dit Jane au début de la nouvelle, « je ne vous connais pas, mais, sans doute, par une révélation du ciel, il m'a semblé que vous deviez me sauver », parce que « vous connaissez tant de monde, et on vous dit si bon ».[34] Aux yeux des personnages entourant Dumas il est un génie, presque un mage.

Évitant la mise en abîme, le récit ne fait qu'une seule fois référence au métier principal de Dumas, tout en mettant en lumière l'influence du personnage autobiographique à travers les facettes du magnétisme et de son pouvoir social. Cependant, l'espoir que le personnage de Dumas suggère aux pauvres découle de

[32] Ivi, le 11 février 1868, pp. 1-2.
[33] Ivi, p. 2.
[34] Ivi, le 8 février, p. 1.

manière explicite de sa gloire littéraire. De façon concentrée et laconique, les séances magnétiques, ainsi que les relations sociales représentent la puissance presque surhumaine dont l'écrivain est pourvu.

Le magnétisme sert pour Dumas de modèle de référence pour penser l'art littéraire. L'influence magnétique est la métaphore de l'influence de la littérature, l'écrivain est comparable au magnétiseur. Le texte même se voit aimanté. Ainsi, quelques années après la publication du roman *Joseph Balsamo*, dans *Mes mémoires* (1852-1854), en restituant le passé, Dumas change imperceptiblement mais significativement les rapports entre son œuvre et le magnétisme. Il écrit :

> C'était l'époque où je venais de publier *Balsamo*, et où cette publication avait mis le magnétisme à la mode. Il était rare, alors, que je misse le pied dans un salon, sans que je fusse interrogé sur ce grand mystère. A Joigny, je répondis ce que j'ai toujours répondu : « La puissance magnétique existe, mais à l'état de fait, et non de science ; elle en est juste où en sont les aérostats : on enlève les ballons ; on n'a pas encore trouvé moyen de les diriger.[35]

Le roman et le magnétisme, la littérature et la pratique pseudo-scientifique sont de manière subtile mis en opposition, tant que le deuxième terme de ces couples cède son charme magique au profit du premier. Le magnétisme n'a pas d'autorité incontestable, rappelle Dumas. Tandis que son roman, comme fluide magnétique, se répand et s'empare de l'imagination des lecteurs. De fait, la littérature est une forme de manifestation magnétique, voire sa forme la plus élevée.

La littérature prend définitivement le dessus sur la science occulte dans le récit de voyage en Russie. Dumas entreprend ce voyage en 1858-1859. Le récit du voyage fait l'objet de deux œuvres, *De Paris à Astrakhan* (publié également sous le titre *Le Voyage en Russie*) et *Le Caucase*. Le premier livre, *De Paris à Astrakhan*,[36] mentionne entre autres Daniel Dunglas Home (1833-1886), le clairvoyant et médium le plus puissant et le plus réputé de son époque.[37] Home connaissait une gloire mondiale, son nom ne quittait pas les pages de la presse française. Cependant, dans le récit de Dumas le magicien réel est en butte aux moqueries incessantes, censé contraster avec une seule magie incontestable, celle de l'art littéraire.

Il serait impensable que le récit dumasien n'évoque pas Home, sans lequel ce voyage n'aurait pas pu être réalisé. Dumas était invité en Russie par le comte Kouchelef-Bezborodko en tant que témoin au mariage de Home avec la belle sœur du comte. Or, Dumas et Home n'étaient pas proches. Ils se sont rencontrés lors d'une

[35] A. DUMAS, *Mes Mémoires*, ed. C. Schopp, Robert Laffont, Paris 1989, p. 976.
[36] Chronologiquement, *De Paris à Astrakhan* relate des événements qui précèdent ceux racontés dans Au *Caucase, bien que ce dernier ait été* publié en premier.
[37] Beaucoup de familles aristocratiques françaises, anglaises, russes ont assisté à ses séances. En France et en Russie il était invité à plusieurs reprises pour faire les séances spirites en présence de l'empereur de France Napoléon III et en présence de l'empereur russe Alexandre II.

soirée chez des amis communs en 1858. Quelques jours plus tard, Home a présenté le célèbre écrivain au salon de son beau-frère russe, répondant ainsi au désir de ce dernier.

Dans le récit de voyage, Home n'apparaît que dans quelques premiers chapitres et dans quelques pages au milieu du livre. Expliquant la raison de son voyage, Dumas raconte sa rencontre avec Home et le comte Kouchelef en fournissant à son lecteur la biographie détaillée du médium. C'est dès les premières lignes que le discours dumasien à propos de Home adopte un ton ironique. Ainsi, bien que le chapitre contenant sa biographie s'appelle « Un spirite », Dumas rabaisse immédiatement le statut de Home en échangeant ce terme soi-disant professionnel par les mots du vocabulaire des profanes ou de la fiction : « l'évocateur », « l'enchanteur », « le magicien ».[38] En même temps, la narration met en parallèle la personnalité de Home avec celle de Dumas lui-même : « Home est un jeune homme ou plutôt un enfant de vingt-trois à vingt-quatre ans, de taille moyenne, mince de corps, faible et nerveux comme une femme. Il m'est arrivé de le voir se trouver mal deux fois dans la même soirée parce que je magnétisais devant lui. Si j'avais voulu le magnétiser, je l'eusse endormi d'un regard ».[39] Ainsi donc, tout au début Home et Dumas s'opposent comme le magicien faux et celui véritable, faible et omnipotent. Le chapitre suivant développe la comparaison : « Home, à l'époque où il jouissait de tout son pouvoir, avait souvent demandé à m'être présenté, ou désiré que j'assistasse à ses séances ; jamais ni l'une ni l'autre de ces deux choses n'avaient pu se faire, non pas que je n'en eusse le grand désir, mais à cause de mon travail éternel ».[40] L'influence de l'écrivain subordonne le médium.

Naïf et ingénu, Home est montré avant tout comme un être impuissant. Au lieu d'être maître des esprits, le plus célèbre médium de son temps s'avère incapable de gérer ceux-ci dans la narration dumasienne. Ce sont les esprits qui manipulent Home :

> Il est vrai que les esprits étaient près de quitter Home. Six semaines après l'arrivée de Home à Naples, le 10 février 1856, ils lui annoncèrent qu'à leur grand regret ils étaient obligés de faire une absence. Où allaient-ils ? Ils n'en dirent mot : c'était leur secret ; seulement, ils le prévinrent qu'ils reviendraient le 10 février 1857. Home profita de cette absence momentanée pour aller à Rome et se faire catholique[41].

Les esprits vont et viennent tout au long du récit lorsque Home est présent, en faisant de lui un personnage comique. Le grotesque atteint son point culminant dans

[38] A. DUMAS, *Voyage en Russie*, Hermann, Paris 1960, p. 49.
[39] Ivi, p. 50.
[40] Ivi, pp. 63-64.
[41] Ivi, p. 58.

la dernière scène, où Dumas raconte l'expérience spirite qui aurait eu lieu pendant son absence à la ville de Kouchelef dans la banlieue de Saint-Pétersbourg :

> En rentrant à la ville Bezborodko, nous apprîmes une grande nouvelle. Les esprits avaient profité de mon absence et de celle de Moynet pour faire des leurs. Home avait retrouvé son pouvoir ! […] Je jetai un cri de joie : j'allais donc voir quelques-unes des merveilles du fameux spirite. […] Millelotti et Home occupaient, au rez-de-chaussée, et dans un autre corps de logis que le mien, deux chambres séparées l'une de l'autre par une simple cloison, percée, au milieu, d'une grande porte à deux battants. J'ai toujours soupçonné Home d'avoir choisi cet aménagement pour s'éloigner de moi. Home m'accusait tout haut de mettre les esprits en fuite[42].

La manière dont Dumas décrit ensuite la séance lui raconté par Millelotti ne laisse aucun doute sur sa méfiance pour cette histoire. Home se trouve complètement dépourvu de son autorité magique.

A travers la comparaison et les moqueries, la narration dénigre et rabaisse Home afin de mettre en valeur la magie de l'art dumasien. Porté par le désir d'ouvrir à ses lecteurs un monde inconnu, le récit de voyage, tout comme ses autres œuvres, vise à émerveiller. Narrer ce monde, le rendre visible, palpable, faire trembler de peur, apprendre l'histoire, l'hospitalité et les richesses de la Russie, c'est faire de la magie. L'opposition entre Home et Dumas déplace le sentiment du magique, initialement associé au médium, vers la figure de l'écrivain, considéré comme sa véritable source.

L'écrivain-enchanteur, conquérant son public par la puissance de son art, est un modèle universel, identifiable à travers l'ouvrage dumasien. Considérée à l'égard de ce modèle, la représentation des sciences occultes, à savoir du magnétisme et du spiritisme, fournit au récit une source de connotations magiques. La fonction de ces connotations n'est pas, cependant, toujours la même. Les rapports entre le magnétisme, le spiritisme et la magie sont déterminés par le système des personnages et leurs associations avec la figure de l'auteur. Les sciences occultes peuvent être perçues comme une métaphore de l'influence de la littérature, qui exerce son pouvoir sur le plan de l'esprit humain et sur le plan social, ou encore comme son concurrent impuissant. Dans chaque cas leur magie sert à mettre en valeur la magie de l'art littéraire.

[42] Ivi, pp. 407-408.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

«Bisogna far appello alla strega»: suggestioni macbettiane fra grande schermo e teatro musicale nel Novecento

"Summoning the witch": certain macbethian traits between cinema and musical theatre in the Twentieth Century

VIRGINIA CRISCENTI

ABSTRACT

Il presente intervento mira ad analizzare, volgendo l'attenzione in particolare agli elementi fantastici e al loro trattamento, alcuni esiti scaturiti da traduzioni, riscritture o adattamenti del Macbeth *shakespeariano. Dalle trasposizioni cinematografiche* Macbeth *di Orson Welles (1948) e* Il trono di sangue *di Akira Kurosawa (1957), si arriverà fino ad anni più recenti sondando in particolare «l'opera di teatro musicale di montaggio»* Macbeth Remix *(1998) di Andrea Liberovici ed Edoardo Sanguineti che 'traveste', secondo una categoria propriamente sanguinetiana, non solo Shakespeare, ma anche il libretto di F.M. Piave.*

This essay aims to analyse, by focusing on the fantastic elements and their treatment, some of the results of translations, rewritings or adaptations of the tragedy Macbeth *by Shakespeare. From the film adaptations* Macbeth *by Orson Welles (1948) and* Throne of Blood *by Akira Kurosawa (1957), it will be studied the more recent theatrical musical piece* Macbeth Remix *(1998) by Andrea Liberovici and Edoardo Sanguineti which «traveste», according to Sanguineti's category, not only Shakespeare, but also F.M. Piave's libretto.*

PAROLE CHIAVE: *streghe, Shakespeare, Welles, Kurosawa, Sanguineti*

KEYWORDS: *witches, Shakespeare, Welles, Kurosawa, Sanguineti*

AUTORE

Virginia Criscenti, laureata in Culture moderne comparate presso l'Università degli Studi di Torino, è attualmente assegnista di ricerca e afferente del Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" (UniTo), autore su cui vertono i suoi studi più recenti rivolti alla sua produzione per la scena fra traduzioni e teatro musicale. Si è occupata dell'edizione dell'opera Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave *di Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici (1998). È, inoltre, membro della redazione delle riviste scientifiche «Sinestesie» e «Ottocento, Novecento e oltre».*

virginia.criscenti@unito.it

Nella tragedia shakespeariana *Macbeth* le cosiddette *weïrd sisters*, un sinistro trittico di personaggi dai tratti stregoneschi, assolvono una fondamentale funzione generatrice per lo sviluppo dell'opera. Queste figure fantastiche e le loro profetiche previsioni costituiscono il germe della tragedia dell'*imperial theme* che si impernia sul labile confine, talvolta reversibile, tra fatalità del destino e intenzionalità dell'azione, tra mondo fantastico e mondo reale, tra una possibile proiezione dell'inconscio e il travaglio della coscienza. D'altronde, è proprio grazie alle antitetiche parole delle streghe che il dramma incespica nella possibilità di una doppia interpretazione: Macbeth è attore di un'inevitabile caduta oppure è artefice di una deliberata rovina? L'equivoco, *embedded in the tragedy* grazie al continuo gioco retorico di antitesi, diventa sicuramente un ingrediente fondamentale della vicenda, ma d'importanza tale da poter determinare addirittura l'elemento fantastico dell'opera? Il presente saggio intende esplorare questo quesito, innanzitutto seguendo l'appello che Nadia Fusini offre in apertura all'*Atto quinto: Macbeth la paura* del suo volume *Di vita si muore*, «Bisogna far appello alla strega [...] non c'è che la strega», che riprende l'ammonimento freudiano in *Analisi terminabile e interminabile* (1937).[1] Si tratta in realtà di una citazione da *La cucina della strega* del *Faust* di Goethe impiegata dal padre della psicanalisi per definire la metapsicologia in seno alla riflessione sul rapporto conflittuale fra la forza pulsionale e quella dell'Io; come sottolinea Fusini questa contrapposizione è un aspetto che si trova riflesso anche nella tragedia shakespeariana. Parallelamente si guarderà ai personaggi vettori di equivoci e si farà cenno ad alcuni dei molteplici elementi fantastici dell'opera, che certo non si esaurirscono con le sole streghe, senza però alcuna pretesa di esaustività poiché gli aspetti sovrannaturali sono così numerosi da eccedere le possibilità di spazio d'analisi qui concesse.

Lo sterminato corpus di adattamenti del *Macbeth* offre altrettanti sconfinati orizzonti di indagine sulle modalità di intervento degli autori sulla materia originaria. Le riproposizioni della tragedia, che si sono susseguite numerose fra Ottocento e Novecento, si collocano in un fitto intertesto costellato di opere, codici e linguaggi che si dispiega ai nostri occhi come *textus* di un dialogo intermediale e intertestuale che predilige ora il *côté* politico, ora quello fantastico. L'opera, che ha a lungo goduto di popolarità, verso la fine dell'Ottocento era sparita dalle scene per riemergere verso la metà del Novecento. Dopo le prime rappresentazioni moderne che risalgono agli anni Trenta a Berlino, saranno soprattutto gli anni Cinquanta a veder tornare in auge la tragedia, anche sul grande schermo.

[1] N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2010, p. 357; cfr. «"E allora non c'è che la strega". Ebbene, questa strega è la metapsicologia. Non si può avanzare di un passo se non speculando, teorizzando – stavo per dire fantasticando – in termini metapsicologici», S. FREUD, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2022 (1977), p. 32.

Fra i molti possibili rimandi al vasto panorama degli adattamenti cinematografici, un primo riferimento può essere indirizzato al *Macbeth* di Orson Welles, del 1948, girato in soli ventitré giorni nell'estate precedente. Una così rapida realizzazione fu permessa da un'antecedente messa in scena teatrale diretta dallo stesso regista con i medesimi attori che servì da preparazione alle riprese.[2] In realtà, occorre risalire proprio agli anni Trenta, in particolare al 1936, per rintracciare l'incontro di Welles con la tragedia del regicida grazie al famosissimo allestimento ribattezzato *Voodoo Macbeth* realizzato in seno al Federal Theatre Project.[3] Guardando a Oriente, un secondo riferimento filmico può essere riservato alla trasposizione nel Medioevo giapponese, filtrata attraverso i codici del teatro Nô,[4] di Akira Kurosawa[5] del 1957, *Kumonosu-Jo*, ovvero *Il trono di sangue* nella versione italiana di Vicino Marinucci. Quasi coevo, spostandosi sul versante italiano, è il *Macbeth* per la regia di Luchino Visconti, che inaugurava il Festival dei due Mondi di Spoleto nel 1958, a partire dalla trasposizione operistica di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave di quasi un secolo precedente (1847).[6] A quello stesso festival la tragedia sarebbe tornata in anni più recenti con «l'opera di teatro musicale di montaggio»[7] *Macbeth Remix* (1998) di Andrea Liberovici ed Edoardo Sanguineti che 'traveste', secondo una categoria propriamente sanguinetiana, non solo Shakespeare, ma anche il libretto di F.M. Piave.

Le ragioni della scelta di convocare questo ristretto *corpus* di adattamenti sono da ricercare proprio nell'ultima opera citata, recentemente edita. Da un lato lo stesso sottotitolo del *remix*, «travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave», comporta almeno un cenno al libretto dell'opera verdiana che si trova più articolato nell'edizione critica del travestimento e per questa ragione qui solo menzionato. Ancora inesplorata è rimasta invece l'analisi dell'opera, che costituirà il *fil rouge* del

[2] Si veda L. CARRETTI, *La recita del potere: Welles e Shakespeare* e P. QUARENGHI, *La parola e l'azione. Tre Macbeth cinematografici*, in *Shakespeare al cinema* a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 2005, pp. 65-76 e pp. 77-92; si veda anche A. DAVIES, *Filming Shakespeare's plays. The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
[3] Si veda M. PIERINI, *Federal Theatre Project e Macbeth: "blood and thunder are wonderful words"*, in EAD., *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma 2005, rispettivamente pp. 107-121 e pp. 129-142.
[4] Cfr. A. ROTONDI, *Shakespeare secondo Kurosawa: un'analisi de Il trono di sangue e Ran*, in «Stratagemmi: prospettive teatrali», 8, 2008, pp. 95-141.
[5] Si veda *Akira Kurosawa*, a cura di A. Tassone, Il Castoro, Firenze 1991; *Akira Kurosawa le radici e i ponti: Convegno di Studi*, Ente Teatro Romano di Fiesole, 1988; A. KUROSAWA, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, a cura di A. Tassone, Baldini&Castoldi, Milano 1995.
[6] Cfr. G. STAFFIERI, *Il Macbeth verdiano nella regia di Luchino Visconti (Spoleto 1958): materiali per la ricostruzione dello spettacolo*, in *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messa in scena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, in «Quaderni dell'istituto nazionale di studi verdiani», 8, 2015, pp. 45-72.
[7] V. CAPPELLI, *Shakespeare nel computer*, in «Corriere della sera», 08 luglio 1998, ora in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musiche e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti e M.D. Pesce, con saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, p. 413.

saggio, in relazione ai due adattamenti cinematografici sopracitati, che Sanguineti – poeta cinefilo – conservava nella sua videoteca personale.[8]

1. *Sotto il segno delle streghe: prologo*

> Dunque la storia è proverbialmente centrata su questa coppia diabolica di Macbeth e della Lady, questa sorta di tenebrosa e orrenda in qualche modo figura che mossa diciamo così, semplificando molto le cose, davvero mossa da una spietata ambizione, aiuta Macbeth vincendo le sue resistenze e i suoi dubbi a una scalata del potere attraverso una serie di delitti. Tutto questo è però eminentemente fondato sopra una profezia che le streghe appunto fanno in un incontro in una landa deserta con Macbeth assicurandolo che sarà re e preannunziando quella fortuna fino alla inevitabile rovina finale. È uno di quei tanti testi, val la pena di citare il libro di Kott su *Shakespeare nostro contemporaneo* che fece epoca, […] in cui appunto la ruota del potere, che macina i potenti e li travolge, trova piena realizzazione.[9]

L'elemento fantastico nella tragedia è appunto rappresentato per eccellenza dalle streghe, sebbene queste figure appaiano soltanto in due momenti del dramma: il i e il iv atto. I punti in cui compaiono, tuttavia, sono fondamentali per lo sviluppo dell'azione successiva.[10] La loro immediata comparsa, anticipata da tuoni e fulmini, connota l'atmosfera di elementi che caratterizzeranno tutta l'azione: non solo pioggia e nebbia, ma soprattutto la prevalenza del buio sulla luce e della notte sul giorno. Molti critici, da Coleridge passando per Agostino Lombardo, Alessandro Serpieri e arrivando in anni più recenti a Fabio Vittorini, hanno individuato nella prima scena una sorta di «prologo in cielo» in cui si trova già racchiusa l'essenza

[8] Consultabile sul sito *Magazzino Sanguineti*, http://magazzinosanguineti.it/la-passione-per-il-cinema-un-elenco/ (url consultato il 31/01/2025). Si può supporre, inoltre, che Sanguineti abbia visto l'adattamento di Luchino Visconti *La caduta degli dèi*, primo atto della trilogia tedesca composta da *Morte a Venezia* (1971) e *Ludwig* (1973); il secondo e il terzo capitolo della trilogia sono infatti presenti nella videoteca del poeta, mentre il primo risulta essere assente e per questo motivo non è stato preso in considerazione in questo saggio.

[9] *Teatri sonori. Serata Macbeth*, Radio Tre, 14 luglio 2000, conduttori: Franco Fabbri e Gianfranco Capitta, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata nelle Teche Rai, ora leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 393-395.

[10] Sulle differenze fra i due gruppi di profezie accomunati dalla medesima funzione generativa si veda M. STANCO, *«Taking a bond of fate» Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, in *Il futuro come intreccio. Tempo e profezia nella tradizione letteraria moderna e contemporanea*, a cura di C. Consiglio, Mesogea, Messina 2013, pp. 103-115.

della tragedia, tanto nell'atmosfera, quanto nelle formule antitetiche proposte delle streghe.[11]

La prima inquadratura dell'adattamento cinematografico di Orson Welles, tuttavia, non si apre come la tragedia shakespeariana su tuoni e lampi, ma riprende la «fog e filthy air» (v. 10) su cui si chiude la prima scena del primo atto che immediatamente colloca lo spettatore in una sorta di vuoto, di «aereo nulla». L'azione si apre comunque tradizionalmente sui tre sinistri personaggi, collocati in alto a destra su un'altura di roccia dall'inquietante forma ricurva, mentre in basso a sinistra spuntano «tre rami ischeletriti di una pianta senza foglie».[12] Le tre figure sono già intente a rimestare in un calderone mentre recitano la formula – di cui mi limiterò a citare i due versi più iconici – «double, double, toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble» che nel Macbeth shakespeariano viene proferita dalle *weïrd sisters* ben più in là: nella prima scena del quarto atto (vv. 10-11). Quest'anticipazione operata da Welles permette di ascrivere immediatamente le tre figure al mondo soprannaturale e accentua sia le formule ternarie sia le rime che caratterizzeranno tutte le loro battute. Questo breve prelievo è poi seguito dalle battute della prima scena del primo atto, oggetto di alcuni tagli. In particolare, le streghe, intente a estrarre dal calderone un fantoccio di terracotta, pronunciano il nome Macbeth mentre ergono in alto la statuetta identificandola così inequivocabilmente.

I titoli che seguono questa prima sequenza rendono effettivamente tale quella sorta di «prologo in cielo» individuato nella prima scena dell'originale. Il prologo, inoltre, suggerisce già la massiccia operazione di «collage dei versi shakespeariani»[13] effettuata da Welles. Se le battute infatti sono fedelissime all'originale, i versi vengono però tagliati, dislocati e ridistribuiti secondo una strategia di riduzione che ricerca «la sintesi» e il «piacere della sperimentazione».[14] A spiccare nel rimaneggiamento delle battute è l'omissione del fondamentale verso «fair is foul and foul is fair» (I.I, v. 9) che nell'originale da un lato, quando viene ripreso da Macbeth in occasione della sua prima battuta, rinsalda il legame del

[11] Cfr. A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, Milano 2018, A. SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986 e F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*, Carrocci 2005, in particolare p. 27.
[12] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 118-119.
[13] Cfr. O. WELLES, *Entretiens avec Orson Welles*, a cura di A. Bazin, C. Bitsch, J. Domarchi, in A. BAZIN, *Orson Welles*, Editions du Cerf, Paris 1972, p. 114.
[14] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 118-119.

protagonista con le streghe[15] e dall'altro, e soprattutto, enuncia il principio di antitesi e reversibilità che regola la tragedia.[16]

Nel *Macbeth remix* (1998) la prima scena shakespeariana è anche qui elevata a «Prologo» come si evince dal quinto copione preparatorio.[17] Se Welles opta per l'omissione dell'antitesi centrale, Sanguineti invece rafforza in traduzione il lavoro retorico sulle unità semantiche che offre un costante doppio livello di significati e quindi di interpretazioni. Alle consuete antitesi dei versi «quando perduta e vinta è la battaglia» e «il bello è il brutto, il brutto è il bello»,[18] egli aggiunge al terzo verso un ulteriore sdoppiamento: «quando è fatto e finito il parapiglia».[19] La traduzione del verso shakespeariano «when the hurly-burly's done» (I.I, v. 3) è così sdoppiata nelle due possibili accezioni di compimento e termine.[20] Nel 'remix', che come di consueto si apre sotto il segno delle streghe, è però inaspettatamente il Portiere a precedere le prime profezie. Questa operazione di montaggio offre un'idea delle modalità di composizione dell'opera già suggerite nel titolo dal lemma «remix» che indica la «poetica di mixaggio e di montaggio tra vari livelli di scrittura: sia letteraria, sia musicale, sia scenica».[21] Innanzitutto, il portiere si colloca in continuità con le streghe, sia per le figure ternarie che ricorrono nelle sue battute, come «knock, knock, knock», sia perché proferisce immagini dalla forte figuralità caratterizzate da una funzione anticipatrice simile a quella rivestita dalle parole pronunciate dalle *weïrd sisters*. Grazie a una geniale operazione di montaggio viene portato infatti in apertura dell'opera il personaggio che indica, nella tragedia, che il senso è perennemente «minacciato dalla duplicità e dalla reversibilità della struttura che lo genera».[22] Egli, in effetti, propone per ben tre volte in una stessa battuta il concetto di *equivocation*:

> PORTIERE
> knock knock, knock knock, e chi sarà che è?
> chi è qui, in nomine alterìus Daemonii?

[15] Cfr. D.L. KRANZ, *The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth*, in «Studies in Philology», 100, 3, 2003, pp. 347-383: «a close and mysterious connection between the hero and the supernatural hags is established well before the actual staged temptation of the former. Thus it is by means of verbal echo, not dramatic confrontation, that Shakespeare first connects Macbeth to the Weïrd sisters»; cfr. anche G.W. WILLIAMS, *«Time for such a word»: Verbal Echoing in Macbeth*, in «Shakespeare Survey», 47, 1994, pp. 153-59.
[16] Cfr. F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 27-29.
[17] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 131-314.
[18] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 21-52.
[19] *Ibid.*
[20] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 299.
[21] E. SANGUINETI, *Nota per il libretto di scena di Macbeth Remix*, Spoleto 1998, p. 19.
[22] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 34.

c'è, di sicuro, un *equivocatore*,
che ha giurato pro e contro entrambi i piatti
della bilancia: e ha tradito abbastanza
per l'amore di Dio, non abbastanza
da *equivocarsi* il cielo, tuttavia:
entra qui, avanti, tu, *equivocatore*![23]

In questo luogo, il travestimento, grazie alle sue scelte di montaggio, fornisce quindi un indizio e suggerisce una chiave di lettura, ovvero, che è dietro «l'enigmaticità che si cela dunque la reversibilità dei significati».[24] Se da un lato spostare il «portinaio alla porta dell'inferno»[25] in principio dell'opera ci colloca immediatamente sulla «porta dell'Inferno», dall'altro il bussare reiterato insinua un dubbio: sono le streghe a bussare alla mente di Macbeth o viceversa?

2. *Una struttura circolare: epilogo*

Lasciando un momento in sospeso questo interrogativo, ci spostiamo sull'adattamento giapponese di Kurosawa che si apre, come quello di Welles, sulla nebbia che oscura una landa desolata. Il movimento di macchina circolare, sulla spoglia distesa, è accompagnato dal canto di un coro che riassume la trama anticipando la tragica vicenda e la vanità del trionfo del male.[26]

Ecco, mirate il desolato luogo / ove si ergeva superbo un castello / in cui le brame ebber selvaggio sfogo / finché soltanto fu di Morte ostello. / Regnò, su questa terra che ora langue, / da un furor di potere fatto insano, un guerriero, il cui trono fu di sangue: / ma il trionfo del male è sempre vano.

Anche l'adattamento di Kurosawa sembra quindi proporre una sorta di "prologo" che termina sull'inquadratura di un obelisco recintato, a immagine di un cimitero o di un mausoleo. Questa sorta di proemio non solo preannuncia il tragico e sterile esito della vicenda, ma tornerà, in una struttura circolare, in chiusura al film

[23] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 26; il corsivo è mio.
[24] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 27-29.
[25] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 26.
[26] In realtà, Kurosawa rifiuta il procedimento della voce *off*, ampiamente sfruttato invece da Welles, Polanski, così come da Sanguineti e Liberovici: «Paradossalmente, il Macbeth kurosawiano è il meno parlato dei film ispirati a Shakespeare»; d'altronde il regista nello sforzo di interiorizzare il dramma sfrutta la tecnica espressiva del Nô: «La semplicità, la forza, la concentrazione del dramma richiamavano alla mia mente il Nô […] Gli attori del Nô si muovono il meno possibile, comprimono le loro energie, perciò il minimo gesto produce un'emozione intensissima. Le espressioni degli attori nel mio film corrispondono a quelle delle maschere stilizzate del Nô», cfr. *Akira Kurosawa* cit., pp. 83-85.

subito dopo l'uccisione del protagonista. Occorre specificare che il regista, oltre a tagliare drasticamente i personaggi secondari – in particolare è assente Macduff – opta per una diversa conclusione: infatti, il dispotico protagonista sarà ucciso dalle frecce scoccate dai suoi stessi soldati in rivolta. I dardi lanciati contro Washizu (Macbeth) sono numerosissimi e si affollano in una lunga scena dove il regicida tenta invano di uscire dalla 'rete' creata dalle frecce che si conficcano nel suo corpo e nelle sue vicinanze, quasi a immagine della ragnatela presente nel titolo originale in cui alla fine rimane inevitabilmente intrappolato.

Un epilogo corale simile a quello proposto da Kurosawa, che insiste sulla vanità del trionfo del male e si colloca immediatamente successivo alla morte del protagonista, è inizialmente ricercato anche nell'opera *Macbeth Remix*. Come si evince dalle indicazioni sceniche presenti fin dal primo copione preparatorio, man mano ridotte nelle successive fasi di preparazione dell'opera,[27] «le Streghe e la Lady entrano in scena e posano dei lumini sotto le spade piantate a terra» durante la rappresentazione trasformando così «la scena da campo di battaglia a grande cimitero»[28] e intonano, anch'esse in coro, una delle ultime battute di Macbeth che insiste sulla vanità del potere e sulla vanità della vita stessa.[29] La battuta nella versione definitiva verrà in realtà affidata alla voce *off* di Macbeth, eliminando le figure sovrannaturali dall'epilogo e sottraendo quindi l'elemento che avrebbe altrimenti donato circolarità anche al travestimento.

Se sul versante orientale e quello italiano la sterilità della volontà di potere è ben esplicitata a conclusione della vicenda, il *Macbeth* di Welles termina invece su una nota diversa. Dopo la coronazione del nuovo re di Scozia, l'inquadratura del castello, che appare come un'altura sospesa in mezzo alla nebbia, si allarga per mostrare le tre streghe di spalle e munite di croci, le quali si stagliano ancora una volta accanto a rami secchi e spogli. Le *weïrd sisters* pronunciano a chiusa del film un prelievo dalla terza scena del primo atto: si tratta del verso «The charm's wound up». Se all'inizio della vicenda le streghe si stagliano su un'altura, al termine si ritrovano nello stesso luogo per osservare e addirittura sancire la conclusione della storia – o forse del loro 'sortilegio' – insinuando così il loro influsso sugli eventi.

3. *Il primo gruppo di profezie*

[27] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI., *Macbeth Remix* cit., pp. 131-314, in particolare pp. 183-205.
[28] E. SANGUINETI, *Macbeth, da W. Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore*, p. 127.
[29] «La vita è appena un'ombra, che cammina, / come un povero attore, che si gonfia, / e che si inquieta, per quell'ora, in scena, / e non ne parla più nessuno, dopo: / è una storia, e uno scemo la racconta, / che è pieno di rumore, e di furore, / e che però, poi, significa niente:», ivi, p. 87.

Il primo trittico di profezie, costituito da «formule di saluto augurale che, al tempo stesso, svolgono una funzione predittiva»,[30] sembra far germinare nella mente del protagonista il seme del male. In realtà, nell'originale shakespeariano ben due previsioni pronunciate dalle Streghe a Macbeth sotto forma di saluti erano già state svelate: la prima era la condizione corrente di Macbeth «thane of Glaims» e la seconda era già nota al pubblico poiché il re Duncan ne dà notizia nella terza scena del primo atto (v. 48). Nei diversi adattamenti il primo gruppo di predizioni viene posto ancora più in apertura, ascrivendo almeno due saluti al rango di vere e proprie profezie: la prima constata comunque una situazione già in vigore, mentre la seconda troverà conferma poco dopo, collocando lo spettatore in una posizione molto più vicina a quella vissuta dal personaggio Macbeth e consentendo una maggiore identificazione del fruitore nel protagonista. Così facendo viene amplificata la lettura che Harold Bloom offre di questa tragedia in cui individua nel protagonista un personaggio amletico poiché è quello in cui il lettore-spettatore si identifica.[31] Il critico coglie inoltre fin da subito un'atmosfera perturbante, data secondo lui proprio dall'assottigliarsi del confine tra fantasia e realtà reso possibile proprio dalla costruzione retorica e semantica che convoglia l'enigmaticità e la reversibilità dei significati.

Welles nel suo adattamento sembra anticipare chiaramente la funzione manipolatrice che le streghe avranno nei confronti di Macbeth, innanzitutto attraverso l'effettivo maneggiamento della statuetta di terracotta da parte delle figure incappucciate e poi dalla loro posizione rialzata su un'altura che sovrasta e domina i due soldati. Tuttavia, mentre compaiono per la prima volta i due uomini a cavallo, le figure soprannaturali pronunciano sottovoce «something wicked this way comes» (IV.I, v. 45), come se il carattere «wicked» ovvero perfido e malvagio fosse non solo già insito in Macbeth, ma anche noto alle streghe. I 'saluti profetici' delle *weïrd sisters* vengono sottolineati da Welles attraverso l'introduzione dei cimeli con cui le streghe adornano il fantoccio di terracotta: la collana-cimelio simbolo di Cawdor e la corona. Questi gesti sembrano suggerire visivamente il potere che le streghe esercitano sul personaggio; tuttavia, osservando con più attenzione l'inquadratura non si può fare a meno di notare che esse siano in realtà intente a rivolgersi al fantoccio più che al personaggio in carne e ossa e attraverso il coronamento della statuetta traspongono letteralmente, o meglio visivamente, quell'«hereafter» shakespeariano (I.III, v. 50). Questa equivoca espressione da un lato suggerisce che Macbeth sia già re al momento dell'incontro con le streghe e, al

[30] M. STANCO, *«Taking a bond of fate» Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.
[31] Cfr. H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition*, Bloom's literary criticism, by Infobase Publishing, New York 2010, p. 4.

contempo, proietta il personaggio verso un futuro di regalità. In effetti, il regista dichiara che «le streghe non fanno una profezia… semmai suggeriscono delle idee a Macbeth e quelle idee fanno succedere delle cose».[32]

A detta del regista in realtà, la trasposizione è la messa in scena della lotta fra un'antica e una nuova religione. Le streghe diventano allora il simbolo di un antico culto pagano contrapposto alla religione cristiana simboleggiata in particolare da un personaggio d'invenzione di Welles: l'*holy father* nella versione inglese, ovvero un anziano sacerdote. Le apparizioni delle streghe, così come i momenti solenni cerimoniati dal sacerdote, sono accompagnate da croci di diversa natura, da un lato quelle pagane biforcute o capovolte delle streghe e dall'altro l'antica croce celtica. Quando su richiesta del produttore, il film venne accorciato di due rulli, il regista si trovò costretto a intervenire per «dare un minimo d'antefatto e di ambientazione»[33] affidando il prologo a un testo intonato da una voce off, che «paradossalmente non deriva nulla dal testo shakespeariano»[34] e introduce questa nuova antitesi.

> Il luogo è la Scozia […] in un tempo addirittura prima della storia… la croce è arrivata da poco nel paese e contro la legge e l'ordine di Cristo congiurano gli agenti del caos, sacerdoti del male e della superstizione: streghe e stregoni. Il loro strumento è l'umana ambizione. Macbeth è la storia di un uomo ambizioso e dell'ambiziosa sua moglie. […] si fece largo sino al trono a via di delitti, ma soltanto per precipitare odiato nel sangue. […] solo quando nel calore infernale le Streghe lo salutano re l'influsso del male entra in lui e qui comincia la vera storia di Macbeth…[35]

Le streghe, infatti, come abbiamo visto sono immediatamente associate a rituali magici e sarà proprio l'arrivo del nuovo personaggio a far fuggire le figure incappucciate dall'altura su cui poggiano. Il volto di queste figure rimane quasi sempre in ombra, i lunghi capelli bianchi e il timbro femmineo delle loro voci, aspre e gracchianti, sono gli unici aspetti che le ascrivono al sesso femminile. In questo adattamento cinematografico le figure non sono esplicitamente connotate come

[32] O. WELLES, P. BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini & Castoldi, Milano 1992, p. 228.
[33] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 125.
[34] *Ibid.*
[35] Trascrizione desunta dalla versione italiana del film del 1948. Va fatto almeno un cenno alla precedente trasposizione dell'elemento stregonesco del *Macbeth* nell'atmosfera sovrannaturale del voodoo haitiano, nella messa in scena teatrale del 1936. Il dramma era stato infatti dislocato nell'ambiente esotico di Haiti e il protagonista era diventato il Re Nero dell'isola, ovvero Henry Christophe, che al termine di una guerra di indipendenza finì per suicidarsi quando la sua crudeltà portò all'insorgere di una rivolta. «La storia di un re in un completo dominio di forze oscure e misteriose, ovvero quelle della ritualità voodoo», cfr. M. PIERINI, *Macbeth: "blood and thunder are wonderful words"*, in EAD., *Prima del cinema* cit., p. 131.

donne e in effetti anche nei titoli di testa vengono nominate con la generica indicazione «the three».

Una nuova antitesi è introdotta anche nel *Macbeth Remix*, protagonisti dell'opera infatti sono due piani acustici dialoganti. Da un lato si trova la parola della ragione, ovvero Macbeth: egli è l'unico personaggio che parla poiché è il solo a tentare di restare legato alla ragione. In effetti, nel «remix» il personaggio viene umanizzato: innanzitutto, attore di una sottile dissimulazione in Shakespeare, Macbeth perde questo tratto da «bloody villain»[36] e dopo il delitto di Duncan tace per lungo tempo riprendendo la parola solo per pronunciare stralunato: «Ah, la mia testa è piena di scorpioni»,[37] grazie a un'ennesima brillante operazione di montaggio. Inoltre, ai corposi tagli apportati lungo tutta la tragedia originaria si contrappone il mantenimento di quasi tutti i monologhi del protagonista. Dall'altro lato, invece, risuona intorno a Macbeth la musica del destino «come magia, *fato*, evocazione continua del *suono poetico* con una partitura stretta fra deflagrazioni orchestrali, i suoni della natura e del testo […] e lo *sprechgesang* delle streghe e della Lady, diventerà contrappunto drammatico».[38] In questo senso si inseriscono anche i prelievi dal libretto di Francesco Maria Piave, poiché come ricordava Massimo Mila il *Macbeth* verdiano può essere considerato uno dei primi esempi di *Sprechgesang*: «Dalla musica, Macbeth sarà spinto e condotto alla *tragedia* rimanendo però fino alla fine uomo saldo all'esile filo di una ragione parlata […] il suo essere *incastrato* in una musica che è il suo stesso *destino* ne determinerà l'*umanità*».[39] «L'insospettabile» Macbeth sarà allora in questo adattamento «travolto da una predeterminazione, da un'ineluttabilità incombente, rappresentata dalla musica quale irrazionale organizzato e quindi destino».[40] Riprendendo l'appello, sollecitato da Fusini sulla scorta di Freud, proposto in apertura – «bisogna far appello alla strega» – davvero nel *Macbeth Remix* non sembrano esserci che streghe.

Se il Banquo di Welles coglie subito la natura ambigua di queste figure e chiede infatti, fedele a Shakespeare, «What are these, / […] that look not like th'inhabitants o'th' earth, / And yet are on't?» (I.III, vv. 39-41), il Banquo del travestimento di Sanguineti invece mette in dubbio la loro presenza «Siete fantasmi fantastici o siete / quali apparite?».[41] L'incertezza sembra incrinarsi tanto da poter spingere a leggere le streghe non più come personaggi fantastici, ma quali fantasmi della mente.

[36] H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition* cit., p. 4.
[37] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 39.
[38] ID., *Macbeth, da Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore* cit., p. 91 (il corsivo è dell'originale).
[39] Ivi, p. 94.
[40] *Ibid.*
[41] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 29.

L'immaginazione del personaggio di Macbeth è effettivamente concepita dal regista Liberovici come l'antenna di una radio che capta suoni portatori dell'irrazionalità segreta e biologica delle forme dell'inconscio. Su simili posizioni si colloca Alessandro De Stefani secondo cui le streghe conservano una loro autonomia drammatica, hanno una loro vita esteriore ed esistono quindi al di fuori di Macbeth «sia pure soltanto come rumori di natura». Proprio così sembra coglierle il regista del «remix» poiché secondo Liberovici le streghe sono il «materializzarsi di questi suoni e di queste voci dimenticate nell'aria».[42] Se Macbeth nel travestimento è in grado di sentire le streghe nell'aria perché è ricettivo, ciò ci spinge ancora una volta a chiederci da dove arrivi il male, se dalle Streghe o da Macbeth.

Il quesito si rivela ancor più lecito in virtù del fatto che alle interpreti delle tre streghe sono affidati anche i personaggi secondari (Portiere, Banquo, Macduff, 1° sicario, 2° sicario, Lennox, Messo, Servo, Seyton) e alla voce fuoricampo di un'altra interprete – la celebre Judith Malina – è affidata la lunga formula delle streghe del iv atto. A restare 'integri' sulla scena, quindi, sono solo Macbeth, la Lady e il soprano che hanno un unico interprete, in realtà a loro si aggiungerebbe Duncano che tuttavia pronuncia una sola battuta in tutta l'opera. Essendo i personaggi secondari tutti interpretati dalle Streghe, essi potrebbero addirittura diventare una 'proiezione' di Macbeth. In effetti, Liberovici conferma l'ipotesi di poter declinare le Streghe, interpreti anche di altri personaggi, sulla base della reversibilità dei significati che ci offre la tragedia e mantenuta nel suo «remix». Il regista afferma che l'opera lavora ampiamente sull'immaginario: «ci sono questi due pazzi furiosi che riempono il mondo delle loro fantasie, quasi come se fossero delle loro proiezioni».[43] L'enigmaticità che nasconde la reversibilità sembra applicabile, allora, anche ai personaggi stessi e in particolare al rapporto tra le Streghe e Macbeth, tra la fatalità del destino e l'intenzionalità dell'azione, tra il mondo fantastico e il mondo reale.

Fabio Vittorini nella sua analisi dell'impiego della cinepresa da parte di Welles individua qualcosa di simile, ovvero un occhio che «istiga alla reversibilità del soggetto e dell'oggetto, dell'oggetto e della sua rappresentazione, del bene e del male, della vita e della morte».[44] Il regista si serve di soggettive impossibili affinché i fantasmi della mente vengano sostanziati convertendosi da oggetti in soggetti di visioni, come in effetti avviene alle streghe durante il secondo gruppo di profezie. L'occhio della macchina da presa ha spesso orrore della visione frontale, della chiarezza illusoria e della presunzione di oggettività, è uno sguardo che quindi deforma invece di informare, che allude invece di affermare.

[42] *Radio tre suite*, Radio 3, 18 maggio 2015, Intervistatore: Guido Barbieri, Intervistato: Andrea Liberovici, intervista conservata presso le Teche Rai, ora in Ivi, pp. 397-399.
[43] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 301.
[44] F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 138.

Distante potrebbe inizialmente apparire *Il trono di sangue* di Akira Kurosawa nel quale l'intenzionalità di Macbeth così come la sua smania «e il furor» di potere sono invece fin da subito esplicitati. Nell'adattamento del 1957 le streghe sono ridotte a un solo personaggio, definito «spirito», la cui azione di filare durante la sua prima apparizione richiama esplicitamente le Parche che tessono il destino degli uomini. Le prime scene del film sono caratterizzate dalla nebbia, come in Welles, seguita poi dai tradizionali *thunders and lightnings* che accompagnano, sotto la pioggia battente, la cavalcata attraverso il bosco dei personaggi Washizu (ovvero Macbeth) e Miki (ovvero Banquo). I rami degli alberi sono spogli e aridi e rimandano immediatamente alla prima scena della trasposizione del regista statunitense. L'atmosfera sinistra è poi ulteriormente sottolineata dalle parole di Washizu, «tempo infernale, sembra che tutti i diavoli si siano scatenati», che ci collocano nuovamente sotto il segno dell'inferno. Uno scambio fra Washizu e Miki ci informa della minacciosa natura del bosco in cui «i nemici hanno sempre finito col perdersi e col trovare soltanto la strada che li portava dritti alla sconfitta» e per questo viene chiamato «bosco ragnatela», che tra l'altro riprende il titolo originale del film in lingua giapponese, letteralmente «Il castello ragnatela». Washizu commenta ironicamente il potere del bosco ad anticipare, in realtà, quella che sarà la loro rovina: «Invece noi non cadremo in questa ragnatela perché siamo i vincitori», ecco trasposto «when the battle's lost and won» (I.I, v. 4).

Nel momento in cui compare lo spirito, tuttavia, la cupa e burrascosa atmosfera si fa quieta: la donna perde la voce roca e sinistra che caratterizza le sue controparti per assumere un tono soave. L'anziana signora inizialmente sembra riflettere fra sé sulla vanità della vita e del potere: «passa la vita passa la morte, tutto svanisce al mondo e nulla più rimane, questa è l'eterna sorte delle esistenze umane», e ancora «le folli cupidigie e le avvezioni sconvolgono la mente e alle più inique azioni giunge l'uomo furente, l'insaziabile sete di potere la gloria spezza». Sono 'Macbeth' e 'Banquo' ad avvicinarsi a lei e a interrogarla, così lo spirito preannuncia a Washizu due avanzamenti di carriera: da comandante del forte uno, diventerà signore del castello del nord e infine padrone del castello Kumonosu. Di fronte allo stupore del personaggio, l'entità rivela di essere a conoscenza dei suoi desideri: «credevo che questo ti avrebbe fatto piacere, tu non vuoi forse diventare il signore assoluto della regione» e di fronte alla titubanza di Washizu commenta «gli uomini si comportano proprio stranamente, quando desiderano una cosa agiscono invece come se non la volessero». Sebbene l'adattamento di Kurosawa, in effetti, sia la trasposizione in cui l'elemento politico-militare occupa maggior spazio, l'elemento soprannaturale non viene certo depotenziato. Se da un lato la volontà di potere di Macbeth è presentata come già insita nel protagonista prima della profezia dello spirito, la trasformazione

delle *weïrd sisters* in una donna che richiama esplicitamente le Parche sembra lasciare ancora meno scampo all'intenzionalità di Macbeth.

Gli esordi di queste diverse trasposizioni della tragedia risultano fondamentali per le modalità con cui gli autori scelgono di instaurare il rapporto fra il protagonista e le streghe, poiché, si tratta dell'occasione per porre i presupposti dell'azione: un inevitabile destino o l'esercizio dell'intenzionalità? Come abbiamo visto tutti gli adattamenti, seppur nelle loro diverse scelte interpretative, registiche e testuali, mantengono quell'elemento fondamentale del dramma shakespeariano: l'*equivocation*, che impedisce una risolutiva preponderanza per una lettura rispetto all'altra. Il regista americano sembra forzare il potere manipolatore esercitato su Macbeth dalle streghe a cui imbocca immediatamente battute che riecheggiano formule magiche, ma le figure in realtà si rivolgono solo a un fantoccio e collocate nella nuova antitesi fra due religioni, introdotta dal regista, paiono perdere la loro connotazione propriamente 'magica'. L'elemento stregonesco sembra sbiadire nel film di Kurosawa, tuttavia è l'intenzionalità di Macbeth, in evidenza fin dal principio, a sfumare di fronte a un destino predetto e intessuto dallo spirito-parca. Il *Macbeth Remix*, infine, si popola di streghe, forse null'altro che proiezioni della mente e dell'inconscio di Macbeth, ciò nonostante il protagonista, il più umano dei 'tre', parla, ovvero lotta per tutta l'opera contro il suo 'musicale' destino.

4. *Il secondo gruppo di profezie*

Proseguendo nella tragedia verso il secondo gruppo di profezie, tuttavia, sembra prevalere l'aspetto più umano e secolare della storia, un'evidenza che Kurosawa, Sanguineti e Liberovici, come abbiamo visto, scelgono di sottolineare in epilogo. Il riferimento è alla smania e volontà di potere che corrode e macina il genere umano, secondo quella lettura fondamentale offerta nel miliare *Shakespeare nostro contemporaneo* da Jan Kott. Sicuramente, il fatto che Macbeth uccida anche chi non costituisce un diretto pericolo al suo trono fa di lui un carnefice gratuito e crudele dalla brutale intenzionalità.

Michele Stanco riconosce che «l'azione di Macbeth non si limita a girare intorno alla profezia (vuoi per assecondarla, vuoi per contrastarla), ma se ne rende anche pienamente indipendente»[45] poiché egli progetta di uccidere prima Banquo e suo figlio, poi Macduff e la moglie e i figli di quest'ultimo (elemento mantenuto in Welles, in Sanguineti e Liberovici, assente invece in Kurosawa). Addirittura, in Welles il

[45] M. STANCO, *«Taking a bond of fate» Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.

protagonista trafigge con la sua lancia anche l'*holy father*: la sua azione sanguinaria e gratuita va oltre le ragioni di potere e di sicurezza personale.

Il personaggio inoltre mostra la risoluta, esaltata quanto disperata, intenzione di interrogare ancora le streghe; infatti, la loro seconda apparizione[46] non è più un evento casuale: Macbeth ormai cerca le *weïrd sister* per interrogarle e non sono più loro ad attenderlo. Questo secondo gruppo di profezie comincia con formule esortative e si distingue dal primo per «il carattere oscuro-enigmatico *distante* dell'apparente trasparenza linguistica dei saluti iniziali delle streghe».[47] Se le prime esortazioni vengono mantenute in tutti gli adattamenti di cui ci stiamo occupando, le profezie subiscono invece evidenti tagli o modifiche.

Il più fedele all'originale appare l'opera *Macbeth Remix* che riduce all'osso la scena, ma ne mantiene gli elementi fondamentali: le battute dell'incantesimo delle streghe (IV.I, vv. 1-38) sono conservate integralmente in lingua originale e vengono affidate alla voce di un'ulteriore strega, interpretata, con un «potenza evocativa sconvolgente» secondo il regista,[48] dalla voce di Judith Malina, attrice e regista americana. Questa sezione precede la battuta di Macbeth, che apostrofa direttamente le streghe «nere, occulte megere di mezzanotte»,[49] per poi proseguire fedele a Shakespeare nella struttura, con qualche taglio riservato alle sole battute superflue. Le profezie 'parlano' con la voce delle streghe per bocca dei loro «padroni»:[50] avvertono Macbeth di far attenzione a Macduff, lo incitano a essere «sanguinario, audace, risoluto»,[51] a non temere i nati da donna perché non potranno nuocergli e gli assicurano la vittoria «finché il grande bosco di Birnam non si muoverà verso l'alto colle di Dunsinane».[52]

Le didascalie mantenute fino al quinto copione preparatorio descrivono in questi termini lo svolgersi della scena in cui ogni apparizione è preceduta da un tuono:

> Tuoni. Le Streghe ognuna con un grande uovo bianco fra le mani, cullandolo come un bimbo nella culla, si muovono nude per la scena. Appoggeranno le uova sopra appositi segni della pedana da cui usciranno ad un certo punto dei lunghi bastoni, su cui le uova si conficcheranno. Come tante teste nel vuoto.
> Tuono. Prima apparizione. Le apparizioni dei Re saranno proiettate per accumulazione su 8 enormi uova scese dall'alto durante la battuta della Malina.

[46] La seconda apparizione delle streghe nella tragedia shakespeariana è preceduta dalla presenza di Ecate, la scena di probabile origine spuria però, è infatti cassata in tutte le trasposizioni.
[47] M. STANCO, *«Taking a bond of fate» Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.
[48] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 272.
[49] E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 44.
[50] Ivi, p. 45.
[51] *Ibid.*
[52] Ivi, p. 46.

> Tuono. Seconda apparizione. Un fanciullo sanguinante.
> Tuono. Terza apparizione. Un fanciullo incoronato e con un alberello in mano.[53]

La scena subirà notevoli modifiche invece in entrambi gli adattamenti cinematografici. Ne *Il trono di sangue* è Washizu a cavalcare nel bosco in cerca dello spirito. Dopo essere stata a lungo chiamata, l'anziana signora compare in una condizione diversa dalla precedente: è in piedi, i capelli scompigliati dal vento che imperversa assieme alla tempesta; le sue sembianze sembrano addirittura riflettere l'inquieto e agitato stato d'animo del protagonista. È lei stessa a chiedere al «potente signore del castello»: «che vuoi tu da me?». Nell'adattamento di Kurosawa è proposta solo una delle profezie della tragedia originaria: «Da oggi in poi tu non perderai una sola battaglia, a meno che gli alberi di questo bosco non comincino a muoversi e non vengano avanti tutti insieme fino a circondare gli smalti del castello». Vengono invece mantenute con qualche modifica le apparizioni: infatti, è lo spirito ad assumere sembianze diverse, diventando vettore o piuttosto artefice delle manifestazioni. L'anziana donna, infine, pronuncia non delle profezie, bensì delle esortazioni:

> Chi decide di voler percorrere la strada del demonio deve seguirla fino alla fine nella maniera più crudele e spietata.
> Se vuoi innalzare una montagna di cadaveri, innalzala così alta che possa arrivare fino al cielo la sua vetta.
> Se vuoi spargere il sangue, fallo scorrere come il corso di un fiume.[54]

Nella trasposizione di Welles invece, il regista costruisce la scena smontando e rimontando i versi originari e sceglie, addirittura, di cassare completamente le apparizioni e di non mostrare le *weïrd sisters*. Macbeth corre fuori dal castello in mezzo alla tempesta mentre forsennatamente invoca le streghe e, dopo lo schianto di un fulmine, sembra che lui stesso venga proiettato in una diversa dimensione. Lo vediamo, infatti, inquadrato dall'alto, avvolto dal buio e solo mezzo busto spunta da questa coltre oscura: lui che ha giganteggiato per gran parte del dramma è ora minuto nell'oscurità. Egli ascolta, inizialmente disorientato poi frenetico, le profezie che si succedono fedeli, seppur con un notevole rimaneggiamento dello scambio.

Nonostante l'evidente rielaborazione della scena nei tre adattamenti e la predominanza della smania di potere, o meglio della paura, del protagonista che prende il sopravvento, la cifra predittiva del secondo gruppo di profezie, così come quella fantastica, non viene assolutamente depotenziata ma piuttosto trasposta nelle sopracitate ingegnose soluzioni registiche.

[53] Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., pp. 192-205.
[54] Trascrizione desunta dal film.

5. *Ulteriori suggestioni sovrannaturali*

A connotare l'atmosfera del dramma della cifra soprannaturale concorrono però anche altre figure oltre alle streghe e alle apparizioni del secondo gruppo di profezie, su tutte spicca Lady Macbeth, che in particolare nel passaggio dell'invocazione della metamorfosi[55] –«unsex me here», «asessuatemi» e «disessuatemi» traduce Sanguineti –[56] si avvicina vertiginosamente al mondo delle streghe e come loro «instrada» Macbeth sulla via del male.[57] Inoltre, visioni, apparizioni, spettri e metamorfosi accompagnano lo svolgersi dell'azione e rafforzano il tratto 'magico' o 'soprannaturale': il pugnale, l'apparizione dello spettro di Banquo e la scena della pazzia-sonnambulismo della Lady per citarne solo alcune. Shakespeare, grande protagonista del Barocco – come ricorda Chiara Lombardi – nella sua opera porta il «'trasvedere' [...] fino alla distorsione plastica e prospettica dell'anamorfosi».[58] Nella sua componente poetica l'anamorfosi rende possibile evidenziare prospettive quasi impossibili, restituendone la complessità ed è proprio questa la funzione fondante che tale tecnica retorica assume nel *Macbeth*. La scena del pugnale (II.I, vv. 33-64) per citarne una su tutte è, infatti, giocata sulla possibilità dell'inganno dei sensi, anamorfica nel senso in cui la visione distorta scaturita da un certo stato mentale di Macbeth diventa ancora più vera della visione reale. Così infatti riflette il protagonista, domandandosi se non siano ingannati i suoi occhi dagli altri sensi, solo per poi affermare che forse è proprio la vista a funzionare meglio di tutti gli altri. La distorsione è sempre convogliata da stati mentali di non lucidità, di incoscienza, di allucinazione o da visioni oniriche. In tutte queste occasioni la parola compete con la realtà nella costruzione della realtà stessa. A sottostare a questo impianto retorico è la potenzialità della parola: se infatti nel microcosmo della tecnica retorica dell'anamorfosi l'immagine narrata è basata sul potere della parola e questa, quindi, compete con la realtà nella costruzione dell'immagine, nel macrocosmo dell'intera opera la parola compete a creare l'azione e la tragedia stessa.

[55] «Asessuatemi» è la traduzione della versione definitiva, mentre «dissessuatemi» è la traduzione del primo copione preparatorio, cfr. E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 31 e 98.
[56] L'ambiguità sessuale è un altro elemento fondamentale che permea la tragedia, su questo aspetto si vedano M. COMPAGNONI, *I mostri di Shakespeare. Figure del deforme e dell'informe*, Carocci, Roma 2022; T. DE ROGATIS, *Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio*, «Between», III, 5, maggio 2013, pp. 1-22; E. FUOCO, *«Unsex me here». Ambivalenza e metamorfosi di Lady Macbeth*, in *Medievalia shakespeariana: Macbeth*, a cura di S.M. Barillari, Castel Negrino, Aicurzio 2019, pp. 34-46.
[57] Si veda in particolare V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., pp. 226-230.
[58] C. LOMBARDI, *Finzioni dell'eros, inganni della vista: anamorfosi in letteratura tra Trecento e Seicento*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, «Between», IX, 18, 2019, p. 10.

La potenzialità retorica della parola assume quindi potere magico e generativo, soprattutto quell'*equivocation* che sottostà l'intero svolgimento della tragedia,[59] fra i numerosissimi esempi spiccano alcuni versi:

> When the battle's lost and won (I.I, v. 4)
> Fair is foul and foul is fair (I.I, v. 9)
> What he hath lost, noble Macbeth hath won (I.II, v. 68)
> So foul and fair a day I have not seen (I.III, v. 38)
> That look not like th'inhabitants o'th'earth, and yet are on't? (I.III, vv. 41-42)
> This supernatural soliciting / cannot be ill; cannot be good (I.III, vv. 132-133)
> Might be the be-all and the end-all (I.VII, v. 4)
> Lechery, sir, it provokes and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him, it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to (II.III vv. 28-33)

Alla luce di quanto detto finora infatti il *Macbeth* sembra essere principalmente la tragedia dell'*equivocation*, ingrediente che permea il testo nella sua totalità e che consente di volgere contemporaneamente alle due interpretazioni possibili. Un elemento che come abbiamo visto è opportunamente collocato in apertura del travestimento *Macbeth Remix*, ma che attraverso soluzioni filmiche e testuali diverse fra loro è trasposto e mantenuto anche nei due adattamenti cinematografici. Di questo elemento si trova traccia anche in un'edizione italiana della tragedia, quella curata da Romana Rutelli, che si apre in maniera altrettanto opportuna con un capitolo intitolato *«Macbeth», tragedia della 'equivocazione'*. Il paragrafo in cui la studiosa approfondisce questo aspetto, *Un impiego particolare della «equivocation»: l'ironia*, si discosta però dall'elemento dell'antitesi che permea la tragedia e consente la costante presenza di un «doppio significato» e interpretazione possibili, per concentrarsi appunto sull'ironia, un impianto retorico individuato nella battuta di Lennox nella quarta scena del terzo atto. A questo proposito, e per concludere, più pertinente appare invece l'analisi che Michele Stanco offre del passaggio in cui Macbeth, dopo il secondo gruppo di profezie, decide di «prendere una garanzia dal destino» e che chiarisce ancora una volta la funzione dell'equivocazione. Secondo Stanco l'atto di Macbeth, seppur letterale, di «prendere un pegno dal Fato» – nell'originale «take a bond of Fate» – cela un ulteriore equivoco: infatti, l'espressione

[59] «Nel Macbeth, dunque, sembra affermarsi una realtà a-logica, capace di racchiudere in sé i principi opposti della predeterminazione e della contingenza, della libertà e della necessità. La tragedia, del resto – come ha osservato gran parte della critica –, è interamente pervasa dalla figura dell'antitesi: il bello è al contempo brutto; le battaglie sono vinte e perse; ciò che è non è», M. STANCO, *«Taking a bond of fate» Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 113-114.

«significa sia prestar fede al Fato sia non credervi, sia esserne condizionati sia ritenersene liberi»,[60] precludendo quindi, ancora una volta, la prevalenza di un'interpretazione sull'altra.

[60] *Ibid.*

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Magia al 'femminile': configurazioni della strega nella fantascienza ipercontemporanea

'Female' Magic: Configurations of the Witch in Hypercontemporary Science Fiction

MONIKA RIEDMANN

ABSTRACT

Nella cultura ipercontemporanea, la strega si afferma come simbolo di resistenza femminile e ribellione contro il potere patriarcale. Le protagoniste dei testi analizzati, Strega di sera bel tempo si spera *di Daniela Piegai e Nicoletta Vallorani (2023),* "Key-code" *di Erica Gigat (2021) e* Newropía. Elige tu propia utopía *di Sofía Rhei (2020), evidenziano l'ambiguità e la fluidità identitaria della strega contemporanea fantascientifica. Questo contributo si propone dunque di dimostrare come queste opere non solo sfidino le convenzioni sociali, ma sovvertano anche i generi narrativi tradizionali.*

PAROLE CHIAVE: *fantascienza, ipercontemporanea, strega*

In hypercontemporary culture, the witch emerges as a symbol of female resistance and rebellion against patriarchal power. The protagonists of the analysed texts, Strega di sera bel tempo si spera *by Daniela Piegai and Nicoletta Vallorani (2023),* "Key-code" *by Erica Gigat (2021), and* Newropía. Elige tu propia utopía *by Sofía Rhei (2020), highlight the ambiguity and fluidity of the identity of the contemporary sci-fi witch. This contribution therefore aims to demonstrate how these works not only challenge social conventions but also subvert traditional narrative genres.*

KEYWORDS: *science fiction, hypercontemporary, witch*

AUTORE

Monika Riedmann è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Romanzi dell'Università di Innsbruck. È membro del "DC Borders, Border Shifts, and Border Crossings in Language, Literature, and Media" e beneficia dell'"Exzellenzstipendium" del Vicerettorato dell'Università di Innsbruck. La sua ricerca si concentra sulla fantascienza distopica italiana, catalana e spagnola, con particolare attenzione alle prospettive femministe e alle dinamiche di genere all'interno di tali narrazioni.
monika.riedmann@student.uibk.ac.at

1. *Introduzione*

La figura della strega, carica di un'inquietante e pervasiva presenza, affonda le sue radici nei miti più antichi, come quelli della Grecia e dell'Egitto, da Medea a Iside, alle fiabe popolari e ai grandi classici della letteratura, quali *Macbeth* di Shakespeare o *La Celestina* di Fernando de Rojas, fino a risuonare in opere più recenti come *Le streghe di Eastwick* di John Updike.[1] Questo archetipo, spesso riutilizzato, si trasforma nel corso del tempo, lasciando tracce significative anche nella letteratura ipercontemporanea, nella quale l'ibridazione dei generi e la libera sperimentazione narratologica sono prerogative fondamentali.[2] Non sorprende quindi che, in questo contesto, la strega continui a sollevare interrogativi piuttosto che offrire certezze. Nella trattazione che segue, si intende esplorare un connubio poco convenzionale, poiché le streghe e la fantascienza non vengono frequentemente associate. Tuttavia, i testi contemporanei selezionati, *Strega di sera bel tempo si spera* di Daniela Piegai e Nicoletta Vallorani (2023), "Key-code" di Erica Gigat (2021) e *Newropía. Elige tu propia utopía* di Sofía Rhei (2020), dimostrano come questa figura fantastica possa integrarsi nella letteratura fantascientifica, rappresentando una forza capace di sfidare le norme sociali e di mettere in discussione le nostre convinzioni. Sebbene le streghe vengano chiaramente descritte come "donne", la loro ambiguità solleva interrogativi significativi riguardo alla definizione stessa di femminilità, dimostrando come il concetto di *genere* (inteso sia come genere letterario che come identità di genere)[3] sfugga a una definizione univoca.

2. *Rappresentazioni culturali della stregoneria*

Nell'immaginario popolare, la strega è tradizionalmente connessa a ruoli specifici, ovvero alla "donna saggia" e alla preparatrice di una vasta gamma di prodotti, che spaziano dai profumi e articoli per l'igiene e la bellezza, fino agli incantesimi.[4] Portatrice di un sapere antico, la strega urbana occidentale ben situata si trovava solitamente sotto la protezione di enti politici o persone di grande rilievo nella società, che la mettevano al riparo da eventuali conseguenze legali o denunce, a differenza delle streghe rurali, che erano spesso soggette a denunce e inseguite dai

[1] P. PEDRAZA, *Brujas, sapos y aquelarres. Edición corregida y ampliada*, Valdemar, s.l. 2023.
[2] D. COMBERIATI e L. SOMIGLI, *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, in «Narrativa», 43, 2021, pp. 9-10.
[3] M. LAMAS, *Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género*, in «Papeles de Población», V, 21, 1999, p. 148.
[4] P. PEDRAZA, *Brujas, sapos y aquelarres* cit., pp. 29-30; B. CREED, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York-Londra 1993, p. 74.

cacciatori di streghe.[5] La figura della strega è storicamente associata a capacità insolite, in quanto pensata «capace di operare attraverso arti sconosciute», e quindi «considerata come non-umana, proprio in ragione dei suoi talenti».[6] Questa eccezionalità incute paura, tanto che la caccia alle streghe veniva giustificata con la presunta abilità di mettere in comunicazione le forze del male, il demoniaco e la seduzione.[7] In questo contesto, la maternità riveste un ruolo cruciale: la capacità femminile di generare nuova vita era frequentemente percepita come una forma primordiale di magia. Durante la gravidanza, infatti, la donna era considerata una fonte di potere magico particolarmente intenso.[8] Pertanto, anche le ostetriche, che esercitavano un controllo significativo sulle capacità riproduttive, venivano spesso identificate con le streghe,[9] alimentando così lo stereotipo collettivo di una figura al contempo temuta e rispettata.

Soprattutto nella cultura popolare contemporanea, il personaggio della strega è frequentemente interpretato come un ideale aspirazionale, poiché incarna il rifiuto di subire dominazione o limitazione di qualsiasi tipo.[10] Questo personaggio, secondo Silvia Federici, si distacca dai valori tradizionali associati alla femminilità, manifestando una sessualità che sfida le norme socialmente accettate, simile a quella di prostitute, adultere e donne considerate promiscue.[11] Inoltre, Federici include tra le streghe anche quelle donne che, ribellandosi alle convenzioni, adottano comportamenti attivi e aggressivi, nonché abbigliamenti e atteggiamenti comunemente attribuiti agli uomini.[12] Questa re-interpretazione non solo contribuisce a una rivalutazione della sua immagine, ma serve anche a evidenziare il potere di autodeterminazione e di resistenza delle donne, proponendola come simbolo di liberazione e di sfida alle strutture patriarcali radicate nei processi di accumulazione originaria del capitalismo. Il carattere liminale della strega la rende quindi un personaggio mostruoso, in quanto sfida le categorizzazioni e le definizioni precostituite dal sistema egemonico:[13]

> The cultural anxieties and fears that the monstrous witch represents are bound up with the inability to contain the body within restrictive ideological categories.

[5] P. PEDRAZA, *Brujas, sapos y aquelarres* cit., pp. 28-29.
[6] A. PASOLINI e N. VALLORANI, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020, p. 146.
[7] M. INFANTE, *Aliene. Il femminile, la tecnica, la fantascienza*, Aracne Editrice, Roma 2013, p. 130.
[8] B. CREED, *The Monstrous-Feminine* cit., p. 74.
[9] S. FEDERICI, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Penguin Random House, s.l. 2021, pp. 200-202.
[10] M. CHOLLET, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Éditions la Découverte, Parigi 2018, p. 11.
[11] S. FEDERICI, *Caliban and the Witch* cit., p. 202.
[12] Ivi, p. 203.
[13] B. KOSMINA, *Feminist Afterlives of the Witch. Popular Culture, Memory, Activism*. Palgrave Macmillan, s.l. 2023, p. 109.

> Systems of power and domination seek to inscribe those dominating forces on to the body, but the body will always escape such narrow structures: the witch is an example of one of these monstrous bodily escapes.[14]

Nella sua natura ambigua, la figura della strega enfatizza la concezione del genere, inteso da Judith Butler come un concetto fluido e in costante mutamento nella sua definizione e attribuzione.[15] Possiamo chiederci, infatti, se non sia proprio la magia contemporanea a rappresentare anche in qualche modo questa fluidità e la forma mutevole delle cose, che tuttavia continua a sfuggire a una vera e propria spiegazione scientifica.

3. *La strega e la fantascienza ipercontemporanea: due forme di ambiguità?*

Come la strega, anche il genere fantascientifico sfugge a definizioni rigide e convenzionali. Di conseguenza, viene spesso considerato indegno «di essere ascritto a pieno titolo alla letteratura propriamente detta»,[16] forse proprio perché sfida i limiti della nostra concezione dello spazio e del tempo, esplorando non solo le frontiere della scienza e della tecnologia, ma anche i territori della società, della biologia, della politica e dell'umano.[17] In tal senso, la fantascienza può essere considerata «un genere ibrido, onnivoro, capace di ingerirne altri (ma non sempre di metabolizzarli), di ardua definizione, disperso in diramazioni molteplici, insofferente di gabbie, linguistiche e non».[18] Questa complessità conferisce alla fantascienza una qualità quasi "stregonesca", che riesce «a socavar y subvertir el orden mismo de lo real»,[19] suggerendo che la sua essenza risiede nella sua capacità di attraversare e trasgredire i confini.

L'inclusione della strega all'interno del testo fantascientifico diventa emblematicamente significativa, soprattutto quando si tratta di streghe che esercitano la magia, poiché esse alterano la percezione della realtà di chi legge l'opera, tradizionalmente incline a interpretare la magia come un elemento sovrannaturale. Nella fantascienza contemporanea, in particolare in quella che si ibrida con la letteratura fantastica o fantasy, la distinzione tra tecnologia e magia si

[14] Ivi, p. 108.
[15] J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-Londra 1999.
[16] L. COCI, *Fantascienza, un genere femminile*, Delos Digital, Milano 2023, p. 13.
[17] L. ROBLES MORENO, *La mirada violeta: qué es la perspectiva de género sobre la literatura de género*, in *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*, a cura di C. Jurado e L. Robles Moreno, Editorial Consonni, Bilbao 2021, p. 35.
[18] L. COCI, *Fantascienza, un genere femminile* cit., p. 14.
[19] L. PÉREZ OCHANDO, *Presentación. Una historia de la misoginia occidental*, in *Brujas, sapos y aquelarres. Edición corregida y ampliada*, a cura di P. Pedraza, Valdemar, s.l. 2023, p. 18.

fa sempre più sfumata, mettendo in discussione le dicotomie tradizionali tra naturale e soprannaturale. Come dimostreranno i tre testi scelti per questo articolo, la magia delle streghe permea l'intera narrazione, influenzando sia il registro linguistico che le dimensioni temporali e spaziali. In questo contesto, l'ambiguità non si limita a questioni di genere, ma si estende a una rielaborazione della nostra percezione della realtà su molteplici livelli.

Oltre ai testi che analizzeremo in seguito, la fantascienza contemporanea europea include opere come *Apriti mare!* di Laura Pariani (2021), che presenta una versione distopica della caccia alle streghe proiettata in un immaginario postapocalittico. Altre opere di fantascienza alludono indirettamente a caratteristiche della stregoneria, piuttosto che presentare personaggi strettamente identificabili come streghe. In *Quema* di Ariadna Castellarnau (2017), ad esempio, si evince un'ossessione per l'incendio e la distruzione, con vari personaggi che, sia prima che dopo l'apocalisse, sembrano quasi stregati. Analogamente, in *Viendra le temps du feu* di Wendy Delorme (2021), si ritraggono personaggi femminili che sfidano le rigide norme sociali, evocando le società delle streghe. Le tre opere ipercontemporanee discusse in questo articolo, tuttavia, includono esplicitamente il personaggio della strega, evidenziando così il suo ruolo centrale e rappresentativo all'interno della narrazione.

3.1. *"Strega di sera bel tempo si spera" (2023)*

Strega di sera bel tempo si spera di Daniela Piegai e Nicoletta Vallorani si distingue per il suo approccio giocoso e ironico al tema della stregoneria, già evidente a partire dal titolo. Pur essendo stato pubblicato solo verso la fine del 2023, è significativo notare che questo progetto affonda le sue radici in un'idea concepita molto tempo prima, lasciata poi incompleta per anni e dimenticata in un cassetto, finché, quasi per un atto di magia, non è stata ripresa e portata a termine. Il romanzo, frutto della collaborazione tra le due autrici, sviluppa la sua trama su due piani temporali sapientemente intrecciati: da un lato, seguiamo la cattura di una strega nel 1522 nei pressi di Benevento; dall'altro, assistiamo all'organizzazione di un congresso di cucina da parte di una strega nella Milano degli anni Ottanta.

La rima giocosa e scherzosa che introduce ogni capitolo, come quella popolare presente nel secondo capitolo, «Tremate, tremate, / le streghe son tornate»,[20] evidenzia il carattere ludico con cui le autrici impiegano la figura della strega nella loro narrazione. Tale approccio si connota di toni fortemente femministi, riflettendosi sia nella strega cinquecentesca sia in Beatrice, protagonista degli anni Ottanta. La strega rurale cinquecentesca incarna la concezione storica della

[20] D. PIEGAI e N. VALLORANI, *Strega di sera bel tempo si spera*, Delos Digital, Milano 2023, p. 19.

stregoneria, vista come una minaccia per l'uomo, poiché sembra utilizzare la seduzione non solo per attirarlo, ma anche per intrappolarlo. Descritta in termini animaleschi, come il gatto e la salamandra, sia dal narratore onnisciente che da Muso di Topo (nome beffardo dato al conoscente della strega) e successivamente dal soldato incaricato di scortarla al castello per il rogo, la strega è oggetto di commento diretto nei dialoghi tra i due. Tali interazioni denunciano le tradizionali relazioni di potere e la dinamica della caccia alle streghe, rivelando come i persecutori siano al contempo ossessionati e terrorizzati dalla sessualità femminile.[21] Beatrice, la strega urbana degli anni Ottanta e narratrice in prima persona, vive invece a Milano con il suo gatto Lucifero ed è incaricata di organizzare un prestigioso congresso di cucina. Dotata di un acuto istinto e di una certa premonizione riguardo agli eventi futuri del congresso («Nel conto alla rovescia, chissà perché, mi sono fermata al tavolo della giuria…»),[22] Beatrice conduce una vita sessualmente libera, senza badare alla distinzione di genere dei suoi partner. Come la strega cinquecentesca, Beatrice è sfuggente e inafferrabile, rappresentando così una sorta di ineluttabilità, in particolare per l'uomo che desidera possederla. Allo stesso tempo, la narrazione è permeata da osservazioni critiche sulla concezione del genere femminile, come evidenziato dalla riflessione «Mi trovo bene nei panni della procacciatrice di cibi. Che sia la mia antica e insospettabile identità di donna che riemerge?»[23]. Questa osservazione giocosa si collega a una più ampia riflessione femminista finale, in cui si riconoscono sia le potenzialità delle donne che le limitazioni imposte dalla società:

> Veramente: siamo in gamba agli inizi. Di solito tutte noi cominciamo a parlare prima dei maschi, guardiamo il mondo con occhi più curiosi, siamo più indipendenti, impariamo prima. Siamo apprendiste streghe felici e irresponsabili.
> Poi cominciano le prime avvisaglie delle numerose trappole che ci verranno tese: «Loro sono maschiacci – ci viene detto – e tu invece una donnina; vieni in casa, lascali perdere: vieni che c'è da aiutare la mamma a preparare la cena…»
> E chi ci casca […] torna a casa consegnandosi irrevocabilmente alle leggi non scritte che imprigionano l'umanità in un mondo lontano dalla magia, un mondo piccolo e definito e pieno di stupidi confini, dove le cose possono essere solo quello che sembrano, e non proiettano che una meschina ombra.[24]

La doppia linea temporale conferisce al testo una dinamica complessa, evidenziando la caratteristica fluidità spesso ascritta al femminile: si includono infatti commenti scherzosi come «ho sempre saputo che il tempo non passa per tutti

[21] M. CHOLLET, *Sorcières* cit., p. 19.
[22] D. PIEGAI e N. VALLORANI, *Strega di sera bel tempo si spera* cit., p. 58.
[23] Ivi, p. 50.
[24] Ivi, pp. 114-115.

nello stesso modo» e «gli uomini sono troppo lineari».[25] Tale visione si distacca dalla rigidità della concezione temporale maschile e si riflette nel modo in cui la narrazione stessa abbraccia una prospettiva ambigua, in cui la dimensione temporale è vissuta in maniera elastica e non lineare. La stessa dinamica si manifesta anche a livello spaziale, collegando la Milano degli anni '80, con la sua natura sfuggente e stregonesca, difficile da categorizzare per via della sua ambiguità e della sua dimensione magica, alla Benevento del Cinquecento. I due scenari come anche le linee temporali si collegano definitivamente quando l'unica partecipante femminile provoca, mediante la preparazione di un piatto medievale con ingredienti provenienti da Benevento, sia una morte sia una potente reazione psicoattiva tra i membri della giuria.

Parallelamente, non viene presentata solo l'ultima versione dell'opera fantascientifica, ma anche quella originaria di Daniela Piegai, affiancata dal racconto "Polaroid" di Nicoletta Vallorani. Queste tre versioni attestano la sofisticata evoluzione del romanzo nel corso del tempo, trasformandolo in un enigma culinario: un piatto che, pur permeato di magia, non rivela mai interamente i propri ingredienti. Le autrici, in modo giocoso, inseriscono a fine romanzo un postscriptum in cui si scusano per eventuali discrepanze tra i dialoghi "originali" e il testo qui riportato, giustificandole con il lungo intervallo di tempo che separa il Cinquecento dal 2023, sottolineando così una velata ironia sulla nozione di realtà. Inoltre, la strega del Cinquecento, dischiudendo «i meccanismi delle cose», invita il soldato a osservarli «con occhi privi di pregiudizio […], o sarà tutto inutile. Non aggrapparti alle tue false certezze: vedi? Non c'è nulla di sicuro, nulla che tu non possa mettere in dubbio. Questa è la prima e l'unica verità che ti offro».[26] In questo contesto, il "meccanismo" alluso si riflette nel processo narrativo stesso, mentre la figura della strega emerge come metafora di una conoscenza che ci incita a mettere costantemente in discussione le nostre certezze. Rimane perciò sempre un dettaglio sfuggente, un velo di mistero che resiste a ogni tentativo di decifrazione. Eppure, è proprio in questo mistero che risiede la sua bellezza: alcune magie non sono fatte per essere interamente svelate, poiché il loro potere incantatorio dipende dalla capacità di mantenere il mistero e avvolgere lə lettorə in un'atmosfera di continuo stupore.

3.2. *"Key-code" (2021)*

[25] Ivi, p. 48.
[26] Ivi, p. 96.

Anche *Key-code*, di Erica Gigat (2021), uno dei racconti inclusi nell'antologia *Human/. Corpi ibridi, mutanti e fluidi nell'universo del possibile*, affronta interrogativi significativi riguardanti il genere. La narrazione segue le vicende di Faraa, una strega transgender che ambisce a completare i Diari di una delle investigatrici più celebri nel campo della stregoneria. Tuttavia, il sapere relativo alla stregoneria è rigidamente controllato dalla Sorellanza, un'istituzione di grande potere che esclude in modo drastico qualsiasi strega priva di origini biologiche femminili. In tal modo, non solo gli stregoni (come il cibernetico Sirio, che assisterà Faraa nell'elusione delle restrizioni imposte dalla Sorellanza attraverso la "criptomagia") vengono esclusi, ma anche coloro che non sono riconosciuti "biologicamente" come donne, come nel caso di Faraa. La protagonista, dunque, esemplifica nuovamente «how witches have been deployed to mark the boundaries of binary norms of gender, but equally have demonstrated the blurring and deconstruction of binary and essentialist gender norms».[27] Infatti, anche se questo mondo immaginario propone «relazioni fluide e spensierate dalle streghe della sua età», esse vengono descritte «spesso [come] un punto ideologico più che una scelta di vita, e non era importante tanto il fare o il volere, quanto la possibilità di fare e volere a proprio piacimento».[28] La flessibilità riguardante il genere si rivela perciò in gran parte superficiale. Faraa percepisce «di trovarsi a uno stadio intermedio nella scala del rifiuto: era abbastanza donna da essere considerata quantomeno un'interlocutrice accettabile dalle comunità più giovani, e questo la metteva in una condizione stranamente privilegiata rispetto alle streghe maschio».[29] Tuttavia, anche in questa apparente posizione di privilegio, essa occupa uno spazio liminale. La strega transgender diviene così l'incarnazione del cyborg futuristico teorizzato da Haraway, un'entità che sfida e trascende i rigidi dualismi della tradizione occidentale.[30] I suoi impianti tecnologici, come il «dischetto sottopelle che rilasciava ciclicamente estrogeni e progesterone nel suo organismo»,[31] la rendono un ibrido tra biologia e tecnologia, mentre la sua identità di genere la colloca in una condizione di marginalità, né completamente accettata come "donna" né riconosciuta come "maschio".

Tuttavia, il successo ottenuto dalla combinazione delle pratiche ancestrali con quelle informatiche, grazie all'aiuto di Sirio e delle sue amiche streghe, fornisce finalmente a Faraa l'ispirazione necessaria per fondare una propria associazione,

[27] B. KOSMINA, *Feminist Afterlives of the Witch* cit., p. 119.
[28] E. GIGAT, *Key-Code*, in *Human/. Corpi ibridi, mutanti e fluidi nell'universo del possibile*, a cura di D. Crudeli, Moscabianca Edizioni, s.l. 2021, p. 280.
[29] Ivi, p. 292.
[30] D. HARAWAY, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 6-7.
[31] E. GIGAT, *Key-Code* cit., p. 267.

denominata "Lovewell". Questo nome, che rimanda al cognome in inglese della celebre strega ricercatrice, riflette un approccio inclusivo che non discrimina in alcun modo coloro che desiderano farne parte. In tal modo, emerge una prospettiva utopica per il futuro, che promuove una genuina accettazione della fluidità e dell'ambiguità, rifiutando le categorizzazioni rigide e aprendo la strada a una nuova concezione di comunità e identità.

In conformità con i canoni che definiscono la *speculative fiction* come un veicolo per la rappresentazione di mondi plausibili,[32] la credibilità del futuro qui delineato è costruita attraverso l'inserimento di elementi documentali, quali email, estratti dello Statuto della Sorellanza e passaggi dai Diari dell'investigatrice sulla stregoneria, opportunamente censurati dalla stessa Sorellanza. Questa strategia narrativa non solo conferisce un'apparente autenticità al testo, ma invita a considerare questi elementi come testimonianze di un universo coerente e verosimile. Tuttavia, il racconto presenta una chiara ibridazione con il fantasy, che aggiunge l'immaginazione di una «Torino esoterica, la Torino occulta»[33] futuristica, controllata da fatati, streghe e altre creature magiche – in conflitto tra di loro – ma che rendono la città un posto sempre più magico: dal Parco del Valentino invaso dalla «più grande colonia fatata del Sud Europa»[34] ai «banchi delle veggenti che si intervallavano alle bancarelle di frutta e verdura di Porta Palazzo»,[35] a un'immaginata apertura di un corso di "Biomagia" all'Università di Torino. Si tratta quindi di uno spazio narrativo alquanto mutevole ed ambiguo come lo sono anche la protagonista e gli altri personaggi del racconto. La magia delle streghe viene immaginata come un fenomeno che si ibrida con l'universo ipertecnologizzato, dove le pratiche ancestrali – candele, cerchi magici e poteri cognitivi – si fondono con elementi cibernetici come codici QR, cavi e algoritmi. La fonte di questo potere, il cosiddetto *faetum*, viene rappresentata come una forza innata, attivabile attraverso un sistema semantico strettamente personalizzato. Tale sistema, come scopre Faraa, si basa sulle esperienze, le conoscenze e il contesto culturale della strega, facendo sì che il potere non possa essere replicato semplicemente tramite imitazione. Piuttosto, è ancorato a una connessione personale con il *faetum*, mediata da un linguaggio simbolico che ogni strega costruisce e adatta ai propri rituali. Questa visione della magia radicata nella visione soggettiva della strega si riflette nella focalizzazione interna, che consente a chi legge il racconto di accedere direttamente ai pensieri e alle emozioni di Faraa. Tale scelta non solo enfatizza la soggettività del suo rapporto con il *faetum*, ma sottolinea anche come il punto di vista individuale

[32] J. RUSS, *The Country You Have Never Seen. Essays and Reviews*. Liverpool University Press 2007, p. 205.
[33] E. GIGAT, *Key-Code* cit., p. 273.
[34] Ivi, p. 272.
[35] Ivi, p. 273.

sia cruciale per comprendere la costruzione semantica unica di ogni praticante, rivelando la complessità e la ricchezza delle esperienze personali che informano la pratica magica. Si può interpretare come un invito a esplorare oltre i confini del conosciuto, a superare i canoni occidentali e a mettere in discussione la nostra percezione della realtà, come avviene anche in *Strega di sera bel tempo si spera*. Il racconto sollecita una riflessione critica, suggerendo che «Se ci fermassimo a quello che riusciamo a capire, la magia sarebbe ancora una favola».[36]

3.3. *"Newropía. Elige tu propia utopía" (2020)*

In *Newropía. Elige tu propia utopía* di Sofía Rhei, il genere viene rappresentato in termini binari, pur essendo costantemente messo in discussione. Il pensiero dicotomico patriarcale si riflette nel livello narrativo, con le vicende narrate da due prospettive distinte: quella di Elliot, protagonista maschile, e quella di Verbena, la strega, impegnati in una missione attraverso i paesi dell'immaginaria Newropía futuristica. Di particolare interesse è la prospettiva di Verbena, narrata esclusivamente al femminile, che si discosta non solo dalle pratiche discorsive di Elliot, ma anche quelle dellə lettorə. Questa distanza crea un effetto di defamiliarizzazione che permette di mettere in discussione il linguaggio patriarcale. Verbena, infatti, manifesta il proprio sconcerto di fronte all'imposizione del genere maschile nella lingua:

> —Empezarás el viaje en tierras de lenguafranca, y tendrás que utilizar la variante masculina de la lengua. A ver, practica: «un humano», «un mamífero» —le dijo en esa lengua.
> —«¡Un mamífero»! —se escandalizó Verbena, componiendo una expresión de repugnancia—. ¡Se trata de mamas, por todas las hierbas![37]

I capitoli dedicati al punto di vista di Verbena sono caratterizzati da un lessico strettamente legato alla natura, evidente nei nomi delle streghe, oltre all'uso esclusivo del genere femminile. Ciò si traduce non solo nell'esclusione fisica del soggetto maschile dallo spazio delle streghe, ma anche nella sua cancellazione dal linguaggio. In particolare, Verbena descrive il pene come «la cosa para la cual, en la Foresta, no existía palabra», riducendolo a «una hebra de carne»[38] insignificante. Questa descrizione riflette un ribaltamento del simbolo fallico tradizionalmente associato al potere patriarcale, in quanto Verbena critica e minimizza la sua rilevanza: «La escandalera que armaban por semejante pelleja».[39] Questo processo

[36] Ivi, p. 298.
[37] S. RHEI, *Newropía. Elige tu propia utopí*a, Ediciones Minotauro, Barcellona 2020, p. 45.
[38] Ivi, p. 140.
[39] *Ibid*.

di svalutazione evidenzia come la prospettiva della strega destabilizzi le strutture linguistiche e sociali patriarcali, eliminando il primato del maschile sia nel discorso che nella rappresentazione corporea all'interno dello spazio narrativo.

Le comunità delle streghe, sebbene si presentino come progressiste e superiori ai modelli tradizionali, rivelano un'esclusività che preclude l'inclusione di chi non rispecchia un'identità femminile. Per farne parte è necessario un processo di adeguamento al genere femminile, che condiziona l'accesso a questi spazi apparentemente più evoluti. Inoltre, queste comunità non aderiscono del tutto ai modelli tradizionali, come emerge gradualmente nel corso del racconto. Verbena scopre di appartenere a una generazione geneticamente modificata e sottoposta al «veneficio»,[40] una pratica ispirata all'antica Roma, in cui ai bambini venivano somministrate piccole dosi di veleno per renderli immuni alle sostanze tossiche. Tale trasformazione le conferisce quella dimensione di "mostruosità" che, storicamente, ha caratterizzato le streghe come figure temibili. I suoi poteri, resi possibili da pratiche magiche, erbe e oggetti rituali, combinano controllo mentale e fisico. Verbena, colta e dotata di un'intelligenza acuta, incarna anche un coraggio risoluto, determinata a compiere la sua missione nella distopica *Newropía*. Il romanzo evidenzia, attraverso la sua voce, una lotta per la giustizia sociale e la resistenza al potere dominante: «Mi gente ha sido perseguida durante siglos. Nos han quemado y torturado de todas las formas imaginables. La angustia no es excusa para la inacción, sino una razón para la revuelta y la búsqueda de la justicia».[41] Verbena non solo sfida il patriarcato, ma ne decostruisce i meccanismi narrativi convenzionali, fungendo da strumento di critica sociale e di genere. Attraverso il personaggio della strega, dunque, il testo non solo riflette la ribellione contro il sistema patriarcale, ma trasforma la strega stessa in un simbolo di sovversione e cambiamento, rivelando il suo potenziale come agente attivo di trasformazione e critica.

Newropía, invece, concepita come una versione gamificata dell'Europa del futuro, viene immaginata come un continente composto da innumerevoli paesini, in continua mutazione e aggiornamento. Questa natura fluida e trasformativa è evidenziata dalla guida turistica inserita nel romanzo, che ne sottolinea le infinite possibilità, ma al contempo invita alla cautela:

> Todo lo que en tu país no es más que una simulación o juego en algún lugar de Newropía existe en realidad, con gente de carne y hueso. El continente entero se ha especializado en parques temáticos, circuitos de supervivencia, jardines interactivos, *escape experiences*, aventuras guionizadas, roles en vivo y escenarios de inmersión histórica. ¡No tendrás vida para pasarte tantas pantallas! […] En

[40] S. RHEI, *Newropía* cit., p. 228.
[41] Ivi, p. 299.

> Newropía puedes elegir tu zona de confort entre casi 10.000 de ellas. […] Y sí, todo lo que te han contado es verdad. Sea lo que sea. […] ¡Infórmate bien de dónde te metes![42]

Il confine tra realtà e immaginazione è dunque nuovamente posto al centro della narrazione, creando uno spazio ideale per la presenza della figura della strega, da sempre associata all'ambiguità e alla fluidità delle identità e dei ruoli. All'interno di questo scenario, lo scontro tra vecchi modelli e nuovi paradigmi emerge chiaramente: da un lato, Newropía è un luogo di costante trasformazione, proprio come le streghe; dall'altro, continua a riflettere strutture binarie. Un esempio di questo è fornito dalla pubblicità allegata alla guida turistica, dove si promuovono prodotti destinati al consumatore maschile, come una birra arricchita di testosterone e progettata anche per la rasatura. Ciò evidenzia come, nonostante l'apparente apertura verso nuove possibilità, il modello binario persista nella logica del consumo.

4. *Conclusione*

Come dimostrano i tre testi analizzati, la figura della strega nella narrativa fantascientifica ipercontemporanea rivela innumerevoli sfaccettature della magia e dell'insolito, manifestandosi sia a livello tematico che discorsivo. Pur tentando di superare le restrizioni imposte dall'egemonia occidentale, che tradizionalmente ha relegato le donne a una dimensione marginale, i testi selezionati evidenziano come il tema del genere – letterario e identitario – rimanga cruciale. La strega emerge come simbolo di una "femminilità" che, seppur radicale e mostruosa, riflette l'estetica del femminismo contemporaneo, contestando le norme sociali preesistenti.

In questo contesto, Mona Chollet sottolinea l'importanza della strega quale figura che permette di decostruire le verità ritenute assolute, rivelando la loro natura arbitraria e contingente. Secondo Chollet, attraverso una rielaborazione dei discorsi e delle immagini sedimentate, la strega offre la possibilità di sostituire le rappresentazioni tradizionali con altre più inclusive, capaci di esprimere la complessità dell'esistenza umana e di favorire un autentico senso di appartenenza.[43] Pertanto, la narrazione fantascientifica contemporanea non solo riutilizza l'archetipo della strega, ma lo reinventa, trasformandolo in un potente veicolo di critica sociale e di esplorazione identitaria, contribuendo a ridefinire le dinamiche di potere e le relazioni di genere nel nostro attuale panorama culturale.

[42] Ivi, p. 154.
[43] M. CHOLLET, *Sorcières* cit., p. 41.

SEZIONE II

I RITI

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

La magia del baratro. Il teatro di Mimmo Borrelli e le metamorfosi mostruose della 'Cupa'

The magic of chasm. Mimmo Borrelli's theater and the monstrous metamorphoses of 'La Cupa'

ANNALUCIA CUDAZZO

ABSTRACT

Il contributo, dopo una premessa sulla scaturigine magica del teatro, con riferimento in modo particolare alla visione di Eduardo De Filippo, si sofferma sull'attività dell'attore, drammaturgo, regista e poeta Mimmo Borrelli. Il saggio propone, nello specifico, un'analisi delle vicende dell'opera La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero, *dimostrando come il mondo creato da Borrelli, abitato da creature ai limiti della mostruosità, altro non è che lo specchio della degenerazione odierna.*

PAROLE CHIAVE: *Borrelli, teatro, mostruosità*

The essay, after a premise on the magical origin of theatre, with particular reference to Eduardo De Filippo's perspectives, explores the activity of actor, playwright, director and poet Mimmo Borrelli. The paper proposes, specifically, an analysis of the story of La Cupa. Fabbula di un omo che divinne albero, *showing how the world created by Borrelli, populated by creatures bordering on the monstrous, is the mirror of the today's society.*

KEYWORDS: *Borrelli, theatre, monstrous*

AUTORE

Annalucia Cudazzo è assegnista di ricerca in Discipline dello Spettacolo presso l'Università del Salento. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in "Scienze Cognitive – Teorie e tecnologie sociali, territoriali, dei media e delle arti performative" dell'Università di Messina, dove è Cultrice della materia in Storia della performance e del teatro. Ha pubblicato in riviste di settore e in volumi miscellanei. È nel comitato editoriale della rivista «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies».
annalucia.cudazzo@gmail.com

La matrice magica pervade da sempre il teatro, preservandone un intimo segreto che nessun intreccio né teoria alcuna riusciranno mai a spiegare davvero. Per avvicinarsi a una prima comprensione di questo aspetto essenziale del teatro, può essere d'ausilio la visione del film *The Prestige*, del 2006, diretto da Christopher Nolan e ispirato all'omonimo romanzo di Christopher Priest,[1] incentrato proprio su questo tema. Sebbene la scelta di riportare tale riferimento potrebbe destare stupore o suscitare perplessità, non è difficile constatare come la trama del film, tra espedienti illusionistici e inganni veri e propri, riveli indizi importanti sul processo di composizione del dramma, sempre ai limiti di quella sottile, confusionaria e labile differenza fra realtà e finzione. Se le tecniche dell'illusionismo sono apparentemente al centro della pellicola, infatti, il film, con toni foschi che ben si adattano all'ambiguità che permea tutta la vicenda, permette di cogliere le dinamiche teatrali e il lavoro preparatorio che precede uno spettacolo.

Facendo ricorso alla terminologia adoperata all'interno della campitura tracciata dai *Performance Studies*, si potrebbe sostenere che *The Prestige* metta in evidenza l'elaborata fase di proto-performance[2] che, da un punto di vista cognitivo, ha un ruolo fondamentale in qualunque processo creativo – come, del resto, anche in altri compiti cui si assolve in diversi ambiti della vita quotidiana o professionale – ed è particolarmente significativa proprio nel mondo del teatro e in quello dell'illusionismo e della magia. Lo studio, il *training* fisico e le prove, che si aggiungono all'imprescindibilità di comprendere come inscenare determinate emozioni e veicolare significati per suscitare un preciso effetto nello spettatore, rappresentano, infatti, alcuni degli elementi cui sia l'attore che il mago devono prestare attenzione; per entrambi, tale ricerca resta coperta e protetta da un velo di segretezza, anche mentre si è scena, lasciando il pubblico al di fuori di quell'intima essenza che si è alimentata durante il laboratorio e nel *backstage*, inteso quale rassicurante luogo di sospensione che il vero *performer* riesce ad abitare e da cui viene proiettato verso una dimensione altra che è il palcoscenico.

Una tal visione – volta a custodire un repertorio esperienziale che per funzionare dinanzi agli spettatori deve restare inconfessato – è corroborata anche dalla considerazione che della propria arte aveva maturato Eleonora Duse, punto di riferimento imprescindibile per «gli attori artisti odierni»,[3] la quale considerava veramente rilevanti, nella sua *routine* di attrice, i momenti che precedono l'ingresso in scena; riflettendo sulla dimensione di autenticità conquistata lontano dal palco, le

[1] C. PRIEST, *The Prestige*, Simon & Schuster, New York 1995.
[2] Cfr. R. SCHECHNER, *Introduzione ai* Performance Studies, a cura di D. Tomasello, pref. di M. De Marinis, Cue Press, Imola 2018, pp. 363-364.
[3] C. MELDOLESI, *Questo strano teatro creato dagli Attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale (con una nota in quattro punti di Franco Ruffini)*, in «Teatro e Storia», XII, 3, 1996, p. 12.

parole della Duse restituiscono un'immagine ai limiti della «clandestinità vissuta dentro il teatro vuoto»:[4]

> Il nostro maggiore godimento sai quand'è? Quando verso sera si arriva soli alla porticina degli artisti e si attraversano i corridoi bui, si salgono le scalette appena illuminate per ritrovare i compagni che aspettano la prova. […] Non c'è altro che noi artisti, poveri attori e povere attrici, vestiti come tutti i giorni, con la sola compagnia del poeta che ha scritto l'opera che dobbiamo imparare. Siamo tra noi, senza estranei, senza intrusi e pensiamo soltanto al nostro lavoro e non già agli applausi di tutti quegli ignoti che le altre sere riempiono il teatro. In quei momenti mi sento come in famiglia e qualche volta ho l'illusione fanciullesca che siamo lì di nascosto tra quei pochi lumi, come per una cospirazione, una congiura, qualcosa di clandestino e di piacevolmente pericoloso.[5]

L'*hortus conclusus* della privata proto-performance, condivisa solo con i propri colleghi e collaboratori, preserva il mistero dell'acquisizione e della trasmissione della tecnica e della maestria e, allo stesso tempo, prepara a compiere azioni esatte, capaci di incidere su chi osserva e ascolta. D'altronde, l'etimologia della parola "prestigio", dal verbo latino 'praestringere' ('praesto', ossia 'pronto', e 'igere' per 'agere' che si traduce con 'fare'; con il significato figurato di 'rendere attonito', 'abbagliare gli occhi'),[6] rimanda proprio a uno dei principali compiti dell'attore, che deve saper agire prontamente in scena proprio per colpire i sensi dello spettatore e impressionare il suo animo.

In tal modo, si continua a occultare quell'aspetto per nulla pacifico né ameno celato dietro la natura della finzione, il quale coincide con l'immagine cruda e crudele della «poltiglia di ossicini, sangue e piume» del povero uccellino, adoperato in un trucco da Otto Marvuglia, protagonista della commedia *La grande magia* di Eduardo De Filippo del 1948, che diviene il simbolo del sacrificio richiesto dal teatro e del prezzo che chi gioca in una dimensione liminale fra mondi è chiamato, prima o poi, a pagare:

> […] "È sparito. Comme ha fatto? È un mago!". Ma il canarino non sparisce! Muore. Muore schiacciato tra il fondo e un doppio fondo. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore che produce lo scatto della piccola gabbia truccata. Poi

[4] D. TOMASELLO, *Intra-teatralità: la tradizione italiana del performer*, in D. TOMASELLO, P. VESCOVO, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2021, p. 86.
[5] E. DUSE in E. ANGIOLINI ROBERT, *Fedelissima della Duse*, a cura di L. M. Personè, Società Pratese di Storia Patria, Prato 1988, p. 22.
[6] O. PIANIGIANI, *Dizionario etimologico online della Lingua italiana*, https://www.etimo.it/?term=prestigio&find=Cerca, (url consultato il 05/10/2024).

> naturalmente la devo riordinare, e sai che trovo? Una poltiglia di ossicini, sangue e piume.[7]

Quello dell'attore, non a caso, viene considerato da Mimmo Borrelli (Napoli, 1979), drammaturgo, attore, regista e poeta, come un «mestiere dannato»,[8] una fattura di cui Eduardo conosceva bene gli effetti, capace di trasformare l'attore da «uomo simile all'uomo»,[9] com'è stato definito da Claudio Meldolesi, in una «bestia di teatro»,[10] espressione con cui De Filippo indicò sé stesso, quasi un'evoluzione, dunque, dell'uomo stesso, in grado di venire a patti con il «carattere prodigioso»[11] dell'attore/*monstrum*. Si tratta di una metamorfosi che riguarda l'attore in prima persona, la cui quotidianità è rappresentata da una sfida continua con l'abisso che sembra separare il mondo della realtà dal mondo della finzione, una sfida di cui si avverte sempre più la pericolosa responsabilità quanto più il momento di entrare in scena si avvicina:

> Fino a che la luce della ribalta non m'acceca con le sue piccole stelle luminose e il buio della sala non spalanca il suo baratro infinito, io non prendo, né so, né posso prendere il mio posto della finzione. I minuti inesorabili m'inseguono. E nella loro corsa mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si rinchiude, sorda, alle mie spalle. La barriera è chiusa. Due tocchi al trucco. Il campanello squilla: la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il baratro. Ecco l'attore.[12]

Si leggano, a proposito degli aspetti cui si è accennato finora, anche le parole di Dario Tomasello, il quale ha messo in evidenza proprio il debito che il teatro di Eduardo De Filippo, ma anche quello di Luigi Pirandello, sconta nei confronti del mondo dell'illusionismo e della magia:

> Il teatro è una malattia mortale e vitale, al contempo. Giacché non se ne viene a capo se non nella misura consapevole di un'alterità della sua sfera di appartenenza. Quali ragioni presiedono a questa alterità? Che si tratti di una fisica o di una metafisica del senso, c'è una linea d'ombra, una zona di contatto la definirebbe la

[7] E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, Einaudi, Torino 1966, pp. 428-429.
[8] M. BORRELLI, *Intervista a Mimmo Borrelli direttore della Bellini Teatro Factory*, https://www.youtube.com/watch?v=DruavVi01vA, (url consultato il 05/10/2024).
[9] C. MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in ID., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, p. 59.
[10] E. DE FILIPPO in C. GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Sansoni, Firenze 1998, p. 152.
[11] D. TOMASELLO*, La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016, p. 92.
[12] E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. Barsotti, Einaudi, Torino 1998, p. 226.

> ricerca etnografica, che separa la scena dalla realtà. La vita, la vera vita (sembra dirci Eduardo), rimane sempre, sulla scena, al di qua di quel confine misterioso.[13]

Eduardo De Filippo, a nostro avviso, è l'attore che meglio di tutti ha saputo rifarsi, all'interno delle sue opere, alla magia come «metafora illusionistica di fare teatro»,[14] fino al punto che il suo *alter ego*, da lui stesso concepito, è riconoscibile proprio nella figura dell'illusionista Sik-Sik, protagonista della commedia, composta nel 1929, *Sik-Sik, l'artefice magico*, che testimonia una natura comune, oltre che una condivisione di tecniche e obiettivi, fra gli attori e gli illusionisti. Il legame molto stretto fra magia e teatro, che Eduardo stana immediatamente, è anche attestato da un certo tipo di spettacolo che trovava spazio, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, all'interno dei Teatri di varietà, quella «scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi»,[15] com'era stato definito da Filippo Tommaso Marinetti, in cui illusionisti, mentalisti e prestidigitatori si contendevano il palco con i loro numeri sensazionali.

Una stagione di grande magia è il titolo – che fa riferimento proprio alla nota commedia di Eduardo De Filippo, precedentemente citata – della programmazione per il 2019 e il 2020 del Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale, all'interno della quale fu inserita anche *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*; si tratta di uno spettacolo, il cui debutto è avvenuto al Teatro San Ferdinando di Napoli nel 2018, della durata di oltre tre ore, grazie al quale Borrelli ha potuto aggiudicarsi per ben due volte, nel 2019, il prestigioso e ambito Premio Ubu, per la regia e per la drammaturgia (migliore novità italiana). L'opera è composta da venti atti, suddivisi in due decadi, che Borrelli chiama "vanghi", un termine che fa riferimento all'operazione edilizia della vangatura, che comporta, durante la costruzione di un edificio, la formazione di uno spazio fra due mura e, pertanto, rappresenta simbolicamente il vuoto.[16]

La prima formazione di Borrelli si è svolta sotto magistero del poeta Michele Sovente, conosciuto grazie al tramite di Ernesto Salemme, docente nel liceo frequentato dal giovane Mimmo, il quale ebbe modo di notare le sue spiccate potenzialità, incoraggiandolo a dedicarsi alla scrittura in versi. Il percorso artistico di Borrelli continua poi nella compagnia dell'attore e regista Nello Mascia, successivamente presso l'Accademia di Teatro di Napoli e nella Compagnia degli Sbuffi di Castellammare di Stabia. Gli anni tra il 2003 e il 2005 vedono Borrelli alle

[13] D. TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma 2014, p. 86
[14] ID., *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro* cit., p. 62.
[15] F. T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, in «Daily Mail», 21 novembre 1913, p. 2.
[16] M. BORRELLI, *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*, La Nave di Teseo, Milano 2023, p. 475.

prese con la realizzazione del suo primo lavoro drammaturgico, *'Nzularchia*, per la regia di Carlo Cerciello; segue *'A Sciaveca* del 2007, per la regia di Davide Iodice e, a partire da *La madre: 'i figlie so'piezze'i sfaccimma* del 2010, egli assume su di sé anche le operazioni di stampo registico.

La complessità della ricerca sulla lingua – che impegna Borrelli da anni e che lo ha fatto approdare alla scelta di adoperare, per le sue drammaturgie, la scrittura in versi – trapela dal testo della *Cupa*, che, nel 2023, è stato pubblicato in volume, sebbene in una versione ridotta rispetto al copione. La lingua dell'opera è «il risultato di un "*pidgin*"»,[17] che nasce dall'unione di diversi dialetti delle zone dei Campi Flegrei, di cui Borrelli è originario, in modo particolare quelli di Torregaveta, di Cappella, di Bacoli e di Monte di Procida. Da questa operazione linguistica, come evidenzia Paolo Sommaiolo riflettendo sulle soluzioni adottate da Borrelli nei suoi testi, «nasce una scrittura ostica, opulenta e sensuale, lirica e barocca, densamente intessuta di modulazioni sonore, tipiche delle parlate locali»;[18] si tratta di una lingua che il drammaturgo costruisce a partire da un patrimonio orale che esplora in prima persona,[19] di un idioma che viene cucito addosso alla fisicità dei personaggi e, dunque, degli attori, e che, in linea con la lezione di un «grande poeta della scena napoletana»[20] come Raffaele Viviani – uno dei suoi principali modelli – tiene sempre conto della corrispondenza fra recitazione e musicalità.

La Cupa è il primo spettacolo della *Trinità della terra*, che segue alla *Trinità dell'acqua*, e, come si comprende già dalle denominazioni delle trilogie, l'autore-attore si appella alla forza materica, facendo riferimento alle entità della natura che rappresentano due dei quattro elementi alchemici, carichi di significati simbolici, con riferimento in modo particolare all'archetipo, rispettivamente, femminile e maschile. Questa «favola di anime, uomini e bestie»[21] ruota attorno al tema della paternità e a tutto ciò che essa porta con sé, tutti i detriti di un'esperienza personale che, con quest'opera, assume dei connotati universali; il teatro di Borrelli, primitivo e primordiale, sembra oscillare, infatti, fra dimensioni temporali, attraverso un effetto a volte straniante, che proietta le sue scene in un orizzonte classico ed eterno, che, nel caso specifico di questo spettacolo, viene ulteriormente scosso da una tensione costante fra sacro e profano, fra retaggi di credenze superstiziose e magia vera e propria.

[17] ID., *La lingua. Il flegreo*, in ID., *La Cupa* cit., p. 471.
[18] P. SOMMAIOLO, *Miti, onde e fiamme nel teatro di Mimmo Borrelli*, in *Del Performativo. Reti, corpi e narrazioni*, a cura di C. M. Laudando, Morlacchi, Perugia 2017, p. 174.
[19] Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a ID., La cupa *di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo*, in *"Per seguir virtute e canoscenza". Studi in onore di Anna Cerbo*, a cura di L. Cannavacciuolo, R. Morosini, UniorPress, Napoli 2023, pp. 317-329
[20] F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina Edizioni, Roma 2010, p. 98.
[21] M. BORRELLI, *Testo introduttivo a 'La Cupa'*, in ID., *La Cupa* cit., p. 15.

I riferimenti al soprannaturale sono riscontrabili sin dal titolo dell'opera, a partire dal tema della metamorfosi che balza in primo piano e che ha da sempre ricoperto un ruolo chiave all'interno della letteratura sul magico; d'altronde, Borrelli ha spesso lavorato sull'elemento del sovrumano e del prodigioso, come attestano altre sue precedenti opere, come, ad esempio, *Sanghenapule. Vita straordinaria di san Gennaro*, spettacolo del 2015, realizzato in collaborazione con lo scrittore Roberto Saviano, che, nel ripercorrere la storia della città di Napoli, fra i diversi temi, inevitabilmente interseca la venerazione delle reliquie del suo santo protettore e il miracolo della liquefazione del suo sangue. Se l'aura di mistero che pervade *Sanghenapule* è, comunque, debitrice verso il culto del patrono napoletano e trova dunque la sua scaturigine in un contesto religioso, in un precedente spettacolo, intitolato *La madre. 'I figlie so' piezze 'i sfaccimma*, è maggiormente evidente il ricorso al mondo del magico *stricto sensu*: protagonista è una moderna Medea, Maria Sibilla Ascione, originaria di Cuma, discendente da una famiglia di fattucchieri e destinata a incorporare capacità prodigiose, la quale, per indurre l'aborto dei due gemelli che porta in grembo, ricorre alle pratiche magiche durante lo svolgimento della rappresentazione.

Tra magia e superstizioni, radicate in convinzioni di matrice religiosa, si muovono le vicende della *Cupa*, che hanno inizio in una data ben precisa di un anno e di un'epoca, invece, meno definiti: la notte fra il 16 e il 17 gennaio, quando, secondo una tradizione contadina ancora in voga in molte regioni soprattutto del Sud Italia, hanno luogo i festeggiamenti in onore di sant'Antonio Abate, considerato nel mondo cristiano come il protettore degli animali. Si tratta di una notte a tutti gli effetti magica, durante la quale, come vuole la leggenda, gli animali ricevono in dono la parola articolata e, così, possono parlare esattamente come gli uomini. Tuttavia, l'evento è di buon auspicio solo se nessuno ascolta i loro discorsi; a questo prodigioso fenomeno, infatti, gli esseri umani non devono assolutamente assistere ed è, pertanto, consigliabile tenersi alla larga dalle stalle e da ogni giaciglio, pena una grave punizione nell'imminente destino del malcapitato.

Il monito dettato da questa credenza popolare, che si colloca sul confine fra fede e superstizione, è immediatamente violato dal primo dei personaggi umani incontrati nella *Cupa*, Innocente Ezechiele Crescenzo, e, indirettamente, anche da tutti gli spettatori che stanno fruendo dell'opera di Borrelli che sembra, in tal modo, voler ricordare che quanto avviene sulla scena è parte integrante di una catastrofe umana e di una deriva sociale dalle quali nessuno può ritenersi salvo. Il palco è costituito da un lungo pontile che divide in due sezioni la platea, sul fondo del quale è collocata una grande sfera, simbolo di un mondo che sta per disintegrarsi; inizialmente, su di esso, si trovano distesi per terra proprio Innocente e il suo maiale Ciaccone: il corpo di quest'ultimo è avvinghiato a un lungo bastone, oggetto che, in questo frangente, simboleggia lo spiedo in cui si infilza la carne per cuocerla sul

fuoco. Quest'immagine evocativa riporta la mente ancora una volta alla notte di sant'Antonio, quando i contadini, in passato, preparavano dei grandi falò da appiccare, al fine di celebrare un rito di passaggio fra la stagione della semina e quella della raccolta, un cerimoniale propizio che aveva lo scopo di purificare la terra e accelerare l'avvento della primavera.

L'azione ha effettivamente avvio nel momento in cui, da una botola posta sotto il palco, compare in scena l'oca da guardia Rachela, che è la prima a prendere la parola, proprio in virtù dell'evento soprannaturale che si ripete solo una volta all'anno, spiegando immediatamente il motivo per cui ha la possibilità di parlare e annunciando i presagi funesti che deriveranno dall'ascolto delle sue parole:

> Nella notte di Sant'Antuono gli animali
> hanno facultà de parola e cuncetto.
> Chi li ascolta tra versi primordiali
> avrà discordia sfortuna e dispetto
> A Torrecaveta so' succiesse 'nfamità
> che nianche il diavolo vi puote cunta'.
> 'A cora 'i paperaarravugliata abballa
> comm'a verità, ch'assomma sempe a galla.[22]

Le vicende, dunque, come si comprende da quanto espresso dall'oca, hanno luogo a Torregaveta, più precisamente all'interno di una cava di tufo; a causa dell'azione dell'uomo, nel territorio dei Campi Flegrei, le cave sono divenute sempre più profonde, impedendo al sole di illuminarle coi suoi raggi: sono, dunque, divenute cupe e così sono state ribattezzate.

Come se non bastassero le conseguenze negative dovute all'aver udito parlare un solo animale, accelerando l'imminente avverarsi della profezia, Rachela sveglia anche il maiale Ciaccone, che inizia subito a intonare una canzone, dai toni tipici di una leggera e simpatica filastrocca che contrastano, però, con il messaggio che viene trasmesso. Le parole scelte, infatti, sono portatrici di un'angoscia e di una disperazione ataviche, che oscillano fra il futuro e il passato, in quanto sembra che tutto ciò che accadrà sia inevitabilmente collegato a vicende trascorse che continuano a far sentire i loro devastanti effetti anche a distanza di molti anni; inoltre, dalla canzone di Ciaccone trapela una maledizione che appare inscritta nel destino di tutti gli esseri viventi, sin dal momento della propria venuta al mondo:

> Allupo, allupo, allupo.
> Mamma, mammà mia bella!!

[22] ID., *La Cupa* cit., p. 28.

'Ccireme, piglieme p' 'a curella
ll'anemella s'è 'nturcigliate
mentre nasco so' già 'mpiccate.[23]

Ciaccone, nel pronunciare le sue prime battute, accenna alla triste storia del suo padrone, che sarà raccontata successivamente più nel dettaglio: Innocente, il cui vero nome è Giuseppe, da piccolo, era stato condotto dal padre, insieme al fratellino Mimmo, da Torregaveta presso l'isola di Procida, dove i genitori avevano costruito una casa; qui i due bambini furono lasciati temporaneamente da soli nell'attesa che il padre andasse a prendere la moglie e l'altra figlia neonata. Questa noncuranza, sebbene compiuta in buonafede, costò cara a tutta la famiglia: a causa del maltempo, il padre non poté andare a recuperare nell'immediato i due figli, che finirono nelle grinfie di un pedofilo. Mimmo morì poco dopo, mentre il piccolo Giuseppe, cioè il futuro Innocente, riuscì a fuggire; al suo ritorno a Procida, il padre capì il grave errore commesso: la moglie non resse al dolore e, dopo aver accecato la figlia più piccola, si suicidò, mentre lui decise di rinnegare la sua paternità e di imboccare la strada della criminalità, rendendosi complice di un giro illecito implicato nel traffico di organi di bambini.

L'antefatto della *Cupa* è chiaramente debitore alle vicende che innescano il dramma *La tempesta* di William Shakespeare, uno dei principali modelli europei di Borrelli, cui si ricollega anche per i riferimenti alla magia; infatti, all'interno dell'opera shakespeariana è per mezzo di un incantesimo che il mago Prospero riesce a invocare una tempesta che causa il naufragio dell'imbarcazione su cui viaggia il suo acerrimo nemico, ossia il fratello Antonio.

Ritornando allo svolgimento delle vicende, Innocente Crescenzo viene svegliato dalle urla del suo maiale e si alza da terra: la sua figura è imponente, il suo aspetto è trasandato, la sua fisicità apparentemente minacciosa contrasta con un'architettura dei gesti che appaiono, invece, morbidi e gentili. Il suo abbigliamento, la sua andatura, la barba incolta, l'utilizzo che spesso fa del bastone sono tutti elementi che ricordano proprio la figura di sant'Antonio Abate, raffigurato, in molte immagini sacre, con un maiale al seguito.

Innocente, in realtà, è Giuseppe oramai cresciuto e ritornato a Torregaveta, testimone di un orrore che nasconde come un segreto, ma pronto a far esplodere, in qualunque momento, la potenza della verità che porta con sé. L'immagine di Innocente, in molte delle pose assunte durante lo spettacolo, sembra ricalcare la figura dell'Eremita, rappresentato nella nona carta degli arcani maggiori dei Tarocchi e, d'altronde, il santo egizio era proprio un eremita: la barba lunga e incolta, la postura protesa in avanti, il corpo appesantito dalla vita e che si regge grazie al

[23] Ivi, p. 30.

supporto di una lunga asta di legno, l'ambiente buio che lo circonda. Anche i significati esoterici della carta dell'Eremita rimandano al personaggio di Innocente: li accomuna il loro vagabondare perenne, la loro mancata appartenenza a un gruppo sociale, la conoscenza di cui essi sono custodi, la comune prudenza che detta i tempi di un lento cammino alla ricerca del momento opportuno per il raggiungimento di un obiettivo e, infine, il loro ruolo di portatori di una rivelazione che deve essere annunciata.

Con il racconto del suo passato, Innocente dà inizio a un vero e proprio «Sabba»,[24] annunciato da Ciaccone alla fine del primo vango, ed evoca così i fantasmi che per anni hanno tormentato la sua mente: lo spazio scenico viene ceduto a quelle creature deformate e spaventose che si aggirano presso la cava di tufo e che fanno il loro ingresso, in uno stato di *furor*, fra danza e canti, guardando al personaggio di Giosafatte 'Nzamamorte (ossia "colui che si fa beffa della morte", interpretato dallo stesso Borrelli, e che altro non è che il padre di Innocente), come alla guida di un rito che si sta compiendo sul palco.

Lo spettatore è guidato nei momenti salienti dell'opera anche attraverso la dimensione della musica, eseguita dal vivo da Antonio Della Ragione, e del canto, che accompagna l'ingresso in un mondo dell'altrove, sfumato e surreale, nonostante i precisi riferimenti geografici ai Campi Flegrei. La dimensione sonora ha dunque il compito di costruire un ambiente incantato e frastornante, ispirato all'esotico fascino che esercitano i canti orientali, in modo particolare, come ha dichiarato in diverse occasioni lo stesso Borrelli, i gamelan indonesiani e i mantra tibetani; inoltre, la musica e la voce degli attori rappresentano lo strumento principale per creare una profonda connessione empatica fra le emozioni dei personaggi e il pubblico, che va ben al di là del messaggio trasmesso per mezzo del linguaggio. Oltre ai canti veri e propri, in alcuni passaggi dello spettacolo, si assiste all'emissione di versi disarticolati e frammentari, che danno vita a una ritmica percussiva simile alla musica che accompagna i riti sciamanici.

Lo sciamano, non a caso, è un performer a tutti gli effetti, che condivide molto del suo operato con gli stregoni, con i narratori e con gli attori; si leggano a tal proposito le considerazioni di Richard Schechner:

> Gli sciamani sono performer e narratori esperti: maestri nell'usare la loro voce, nel danzare, nel cantare e nel manipolare gli oggetti e nel realizzare maschere e costumi spettacolari. Le cerimonie sciamaniche di numerose nazioni di nativi americani erano un tempo performance di teatro-danza.
> […] In un certo senso, gli sciamani somigliano agli attori: sia gli uni che gli altri interpretano dei ruoli usando un repertorio espressivo. […] Mentre è posseduto, la

[24] Ivi, p. 36.

> voce dello sciamano, i suoi movimenti, i gesti e persino i suoi pensieri e le sue emozioni si trasformano.[25]

Lo sciamano assume sul suo corpo l'esercizio della divinazione e il potere magico che deriva dagli spiriti. Su di lui grava la responsabilità di collegare il mondo del reale con entità altre e a lui è affidato il compito di ricercare delle soluzioni per coloro che chiedono il suo aiuto. Ciò avviene anche con l'ausilio della musica, che è eseguita soprattutto con il tamburo, a cui si ricorre anche nella *Cupa* e che rappresenta per lo sciamano il suo principale oggetto magico. Questo ancestrale rituale, veicolato da fattori psicoacustici, induce lo sciamano a uno stato di trance e a un'esperienza extracorporea che possono coinvolgere anche gli astanti, creando un'allucinazione dalla caratura magica, che ha, in realtà, dei fondamenti neurobiologici. La scelta di un determinato tipo di suono fa scaturire degli stati emotivi che, procurando la disinibizione degli stimoli trasmessi alla corteccia visiva, possono innescare un'esperienza visionaria che coinvolge un'intera collettività. Non a caso, proprio come nelle performance sciamaniche, i momenti in cui gli attori della *Cupa* liberano le loro emozioni attraverso la forza della vocalità e attraverso i suoni creati con il proprio corpo coincidono con i momenti di aggregazione di tutti i personaggi sulla scena, elemento imprescindibile dei riti. D'altronde, il teatro di Borrelli deve molto alle modalità del rituale, che egli ripesca, in maniera naturale, dalle tradizioni e dalla cultura napoletana, fortemente intrisa di folklore e di credenze legate al mistero.

Al centro dello svolgimento della *Cupa* vi è anche la storia d'amore fra Maria delle Papere, la figlia accecata di Giosafatte, che si spaccia per suo fratello, e Vincenzo Mussasciutto, che, guarda caso, è il figlio dell'uomo che seviziò i due bambini (ossia i veri fratelli di Maria): Scippasalute, uno dei tanti nomi parlanti dell'opera. L'unione fra i due giovani è fortemente osteggiata dalla madre di Mussasciutto, Cenzina Re Pupella, il cui corpo consumato, l'abbigliamento di stracci, la chioma scompigliata le fanno assumere l'aspetto di una strega, identità a cui rimanda anche l'essersi resa complice del marito per gli infanticidi compiuti, alcuni dei quali finalizzati al commercio di parti del corpo di bambini, che la collega a uno dei macrotemi della stregoneria moderna, sviluppatasi soprattutto attorno alla storia delle popolazioni del centro Italia. Non sono solo le fattezze della donna a ricordare l'aspetto di una maga, ma anche la fiducia nelle finalità per cui pronuncia le sue parole e, infatti, le sue maledizioni si rivelano sempre estremamente efficaci nel corso dello svolgimento delle vicende, perfettamente in linea con il tema della maledizione materna, centrale all'interno della *Cupa*. Si delinea così, una visione ben precisa della parola, che rispecchia la concezione che di essa ha Mimmo Borrelli, intesa come lo

[25] R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies* cit., p. 325.

strumento magico principale, carico di una notevole e misteriosa forza performativa, di cui l'uomo si è dotato per incidere sulla realtà e cercare di modificarla a suo piacimento. Urla Cenzina, dapprima contro Maria e dopo verso suo figlio, tutto il suo dissenso nei confronti di questo matrimonio:

> Je te facesse vullere e male cocere!!!
> Lassa sta' tu a figliema, hia turna' a cieca'. […]
> Nun credere all'ammore figlio mio e re nisciuna:
> n'ammore cupo nunpote ave' fortuna.[26]

Alla maledizione della donna si oppone un prodigio improvviso che salva miracolosamente i due innamorati: uno stormo di uccelli, infatti, scende dal cielo per proteggere Maria e Mussasciutto. L'evento magico è segnalato in scena dal gesto di Giosafatte che copre il capo di Maria con un cappello di piume, simbolo/sineddoche degli animali che invadono il palco. «La natura esulta e dà atto al primo segno di ribellione alla mano distruttrice dell'uomo»[27] scrive in una nota al testo Borrelli: così, un evento esterno, soprannaturale, fa cambiare il corso già segnato della storia, in quanto viene letto come segno di benedizione nei confronti del sentimento che lega i due ragazzi. Anche Cenzina, che, a quanto pare, è estremamente sensibile alle credenze premonitrici, cambia immediatamente idea, arrivando a sostenere l'integrità di questo amore e ad affermare che sarebbe una «ghiastemma»[28] ostacolare l'unione del figlio con Maria.

Tuttavia, durante i festeggiamenti in onore della promessa di matrimonio fra Maria e Mussasciutto, il ragazzo esercita continue pressioni sulla futura sposa, al fine di poter consumare un rapporto sessuale con lei prima del matrimonio, decisione non condivisa dalla giovane che vorrebbe arrivare vergine all'altare; questo rifiuto, però, genera in Mussasciutto una profonda gelosia che lo induce a sospettare di una relazione fra Maria e Innocente (che, come sappiamo, in realtà, è suo fratello). La «magastra»[29] Cenzina, da «saggia megera»,[30] va, così, in soccorso del figlio e, per contrastare la ritrosia di Maria, tira fuori dal suo seno una pozione d'amore, un filtro magico che avrebbe dovuto indurre la passione nella ragazza, un unguento di cui, esattamente a mezzanotte, con la luna piena, Mussasciutto avrebbe dovuto cospargersi per farla letteralmente cadere ai suoi piedi.

Nella scena immediatamente successiva, però, sempre durante l'evento festoso, compare inaspettatamente, come per magia, una lunghissima agave, pianta che, nella cultura flegrea, è soprannominata "Malocchio", in quanto emblema di una

[26] M. BORRELLI, *La Cupa* cit., p. 78.
[27] Ivi, p. 91.
[28] Ivi, p. 92.
[29] Ivi, p. 175.
[30] Ivi, p. 149.

storia d'amore condannata a consumarsi troppo rapidamente. Maria, spaventata dal presagio, questa volta estremamente negativo, cambia idea e decide di concedersi quanto prima al suo fidanzato: i due si danno appuntamento nel bosco e lui le dice che, per farsi riconoscere (si ricordi, infatti, che Maria è cieca), si sarebbe cosparso di un'essenza che gli era stata regalata dalla madre. Scippasalute, tuttavia, che nutre un antico odio che va avanti da generazioni nei confronti di Giosafatte, la cui famiglia aveva sottratto la cava di tufo ai suoi genitori, decide di sostituirsi al figlio e di abusare, tramite l'imbroglio, di Maria, dopo aver fatto addormentare con un impiastro magico l'oca Rachela, fedele compagna della ragazza.

Quando la giovane capisce che qualcuno ha abusato di lei, si dispera e si preoccupa del fatto che il suo fidanzato possa accorgersi che non è più illibata e che pensi, dunque, che lo abbia tradito; pertanto, l'oca Rachela, per aiutarla, decide di «officiare un'incredibile macabra ed efficace pratica detta: la scannata dei colombi»,[31] una pratica adoperata dalle donne flegree che estraevano le giugulari dei volatili per inserirle nella vagina, in virtù della conformazione simile all'imene femminile, un trucco con il quale si potevano facilmente trarre in inganno gli uomini. Così, Maria inizia ritualmente ad ammazzare un'enorme quantità di uccelli nella speranza di riuscire a ricavare una giugulare perfetta, riempiendo la cava delle piume dei poveri animali sacrificati, la cui morte viene interpretata dai lavoratori di tufo come un presagio negativo che di lì a poco si sarebbe abbattuto su tutta la comunità.

Nel corso della *Cupa*, il crollo di una frana causa la morte, nello stesso momento, di Vincenzo Mussasciutto e di Giosafatte, di cui, tuttavia, non si rinviene il cadavere; la povera Maria, che, nello stesso giorno, resta priva delle persone che più amava, perde del tutto le sue facoltà razionali e, la sua oca Rachela, la vera Cassandra dell'opera, lancia, ancora una volta, una profezia destinata di lì a poco ad avverarsi: proprio come sua madre, Maria sarebbe morta suicida, tagliandosi la gola «in un lago di piume denudato di sangue».[32]

Dopo il suicidio della giovane, mosso dalla sete di vendetta, risorge, improvvisamente e completamente trasfigurato, Giosafatte, squarciando la sfera posta sul fondo del palco: dallo strappo, come da una vagina durante il parto, esce il suo corpo, ma, sorprendentemente, ricoperto di corteccia. 'Nzamamorte, il cui nome svela ora tutta la forza del suo significato, è tornato dall'Oltretomba, ha compiuto il suo viaggio nell'aldilà e ha saputo farsi beffa della morte. Ritornato in scena, Giosafatte è seguito da diversi animali: oltre a Rachela e a Ciaccone, entrano sul palco un gallo, una beccaccia e un caprone, creature collegate, secondo diverse tradizioni, alla dimensione infernale. Sono le stesse bestie che, dopo lo scontro finale tra

[31] Ivi, p. 239.
[32] Ivi, p. 335.

Giosafatte e Scippasalute – l'atteso regolamento dei conti che avviene all'interno del penultimo atto – divorano il corpo di quest'ultimo, conducendo l'opera verso un epilogo che appare, però, tutt'altro che lieto.

Nel corso dello svolgimento della vicenda familiare, Giosafatte scopre che Innocente è suo figlio Giuseppe, nelle cui braccia esala l'ultimo respiro; tuttavia, la magia che permea l'intero dramma fa scatenare proprio nel finale dello spettacolo un processo metamorfico che porta alla trasformazione del corpo di 'Nzamamorte in un albero ben radicato al suolo, quasi per contrappasso alla sua incapacità di essere padre, al non essere riuscito a diventare un punto di riferimento per la sua prole, quando i suoi figli avevano bisogno di lui.

La Cupa, dunque, rappresenta una complessa opera che intreccia il folklore magico con questioni etiche attuali e universali, su tutte la paternità e la difficile decisione di consegnare i propri figli a un mondo oramai sempre più alla deriva. Non è un caso che i personaggi della *Cupa* siano «creature mostruose»,[33] specchio della società odierna, intrisa di violenza e di disumanità, i quali rinunciano, consapevolmente, alla loro razionalità, abbandonandosi a una realtà completamente votata verso il male e che potrebbe cercare un unico appiglio nell'orizzonte del rituale. Con questo spettacolo, Borrelli riesce anche a dimostrare come il magico sia una categoria artistica attraverso cui leggere e interpretare il mondo contemporaneo con tutti i suoi più perturbanti aspetti, uno strumento indispensabile per cogliere le mostruosità della realtà. Riprendendo le parole di Ernesto De Martino, i cui studi rappresentano uno dei numerosi riferimenti di Borrelli, in un contesto magico «ogni rapporto della presenza col mondo diventa un rischio, una caduta di orizzonte, un non mantenersi, un abdicare senza compenso»,[34] in buona sostanza un salto nel vuoto simile a quello che i veri attori devono avere il coraggio di compiere per essere un tutt'uno con quella magia del baratro, difficile da trovare al di fuori dell'esperienza teatrale.

[33] ID., *Testo introduttivo a 'La Cupa'* cit., p. 15.
[34] E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, Einaudi, Torino 1948, p. 195.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

La magia verde dello sciamano curatore in Amazzonia: il caso letterario di Ino Moxo

The Green Magic of the Healing Shaman in the Amazon: The Literary Case of Ino Moxo

ALICE PICCONE ITALIANO

ABSTRACT

Il ruolo dello sciamano nelle comunità amazzoniche è cruciale nei processi di guarigione, che combinano piante medicinali e pratiche spirituali in una visione olistica. Le tre metà di Ino Moxo di César Calvo esplora la "magia verde" come ponte tra realtà e altre dimensioni. Gli insegnamenti di Ino Moxo, noto come Manuel Córdova Ríos, offrono una prospettiva decoloniale ed ecocritica, valorizzando il sapere indigeno. Tale prospettiva è utile per un futuro sostenibile e un rinnovamento sociale.

The role of the shaman in Amazonian communities is crucial in healing processes that combine medicinal plants and spiritual practices in a holistic vision. The Three Halves of Ino Moxo (1981) by César Calvo explores "green magic" as a bridge between reality and other dimensions. The teachings of Ino Moxo, known as Manuel Córdova Ríos, offer a decolonial and ecocritical perspective, valuing indigenous knowledge. This perspective is useful for a sustainable future and social renewal.

PAROLE CHIAVE: *amazzonia, sciamanesimo, Ino Moxo, ecocritica*

KEYWORDS: *Amazon, shamanism, Ino Moxo, ecocriticism*

AUTORE

Alice Piccone Italiano è dottoranda del XXXVIII ciclo in Scienze del Testo presso il Dipartimento di studi europei, americani e interculturali della Sapienza di Roma. Il suo progetto di dottorato si concentra sull'analisi della rappresentazione della selva amazzonica nella letteratura ispanoamericana, dalle cronache del Cinquecento ai romanzi della contemporaneità, con un approccio sullo spazio, principalmente geo ed ecocritico.

alice.picconeitaliano@uniroma1.it

1. *Introduzione*

Le tre metà di Ino Moxo e altri maghi verdi dello scrittore peruviano César Calvo sfugge a una facile classificazione, trattandosi di un testo ibrido che oltrepassa i confini del romanzo e della cronaca. Christian Elguera afferma che «[e]l texto de Calvo es una novela-testimonio, donde el personaje César Soriano es llamado por el mismo Ino Moxo para enviarnos, a nosotros lectores, su mensaje»,[1] un messaggio ecologico, un invito ad ascoltare lo spirito della natura. Lo stesso Ino Moxo dice a Calvo: «acaso alguien que está por ahí sin remedio [...] alcance a leer lo que tú escribas y venga donde nosotros y recupere acaso los contentos de su existencia. Para esto te he contado lo que te he contado».[2]

Nella narrazione si incrociano più livelli della realtà, veglia e sogno si fondono, così come la magia si intreccia con la storia. Non si tratta di dimensioni separate, ma integrate l'una nell'altra. Elguera mette in luce la complessità dell'opera:

> [e]s un texto cosmopolítico porque enfoca devenires no humanos (el chamán se involucra en alianzas con plantas y animales), actualizaciones de lo virtual (los no-humanos interpenetran lo humano) y planos de inmanencia (se configura una red de relaciones entre las existencias que habitan el mundo).[3]

Bárbara Rodrigues preferisce evitare etichette per identificarne il genere, sostenendo che il testo «vem implodir qualquer conceito de genero literário».[4] Nella dedica del libro, Calvo stesso stabilisce fin da subito il carattere *sui generis* della narrazione: «en verdad este libro no es un libro. Ni una novela ni una crónica. Apenas un retrato: la memoria del viaje que yo cumplí sonámbulo, imantado por indomables presagios y por el *ayawaskha*, droga sagrada de los hechiceros amazonicos».[5]

Pubblicato per la prima volta in Perù nel 1981, *Le tre metà di Ino Moxo* ha goduto di una discreta diffusione. È stato infatti ristampato diverse volte ed è stato tradotto in vari paesi, inclusa l'Italia, con l'edizione Feltrinelli del 1982. Nonostante questo iniziale successo, l'opera è rimasta ai margini del panorama letterario latinoamericano, probabilmente a causa della difficoltà nel classificarla e per la

[1] C. ELGUERA, *Testimonios de Manuel Córdova en 'Wizard of the Upper Amazon' y 'Las Tres mitades de Ino Moxo'*, in «Revista Peruana de Literatura», anno XI, n. 9-10, 2015, p. 61.
[2] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, Proceso Editores, Iquitos 1981, p. 22.
[3] Ivi, p. 60.
[4] B. RODRIGUES, *Xamanismo e Literatura em 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía'*, de César Calvo, in «Intersemiose», giugno/dicembre 2012, p. 58.
[5] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 22.

prospettiva endogena[6] della narrazione adottata da Calvo, che la ubica al di fuori dal canone romanzesco del Novecento. Tuttavia, *Le tre metà di Ino Moxo* può essere collocato tra quelle opere latinoamericane, come i romanzi di più ampia risonanza di Miguel Ángel Asturias o José María Arguedas, che, a partire dalla seconda metà del XX secolo, hanno cercato di riconnettersi alle radici indigene e ancestrali del continente.

La prospettiva endogena di *Le tre metà di Ino Moxo*, in particolare l'attenzione dedicata a un approfondimento delle pratiche magiche sciamaniche, rende oggi il testo di grande interesse. Proponendo infatti un cambiamento radicale nelle relazioni tra uomo, natura e cultura, può partecipare a un discorso decoloniale incentrato sulle eco-cosmologie native. Quest'ultimo è potenzialmente utile per la costruzione di un futuro planetario alternativo in cui ripensare i paradigmi dominanti basati su una visione antropocentrica e coloniale.

Riguardo al recente interesse accademico per lo sciamanesimo, Lidia Guzy afferma che:

> [t]hese worldviews and local knowledge systems transmitted through shamanic dreams and dialogical ecological ritual practices […] could be a key for finding local and global solutions for a sustainable and philanthropic global world of cultural and eco-biological diversity, mutuality and dialogue.[7]

In riferimento a *Le tre metà di Ino Moxo*, Kristel Best osserva come nella narrazione la dimensione magico-mitica pervada tutte le altre dimensioni e permetta di spiegare la storia;[8] Jorge Marcone, similmente, nota come le cosmologie native non siano solo il tema della narrazione, ma anche la chiave per interpretarla.[9]

"Le tre metà" del titolo fanno riferimento alla triplice natura del Perù, un paese caratterizzato da una complessità etnica e culturale che include la selva amazzonica, la regione andina e la componente afro-peruviana, in un tentativo di valorizzare la diversità intrinseca del paese. La trama segue il viaggio intrapreso da César Calvo e un gruppo di compagni nella foresta amazzonica peruviana, con l'obiettivo di incontrare il leggendario sciamano Ino Moxo.

---

[6] La relazione tra lo spazio e l'osservatore si configura, secondo Westphal (Cfr. B. WESTPHAL, *Geocritica*, Armando, Roma 2006, p. 176), in tre modi. Il punto di vista può essere esogeno (orientato verso l'esotico), allogeno (che osserva un luogo non ancora familiare ma senza esotizzarlo), ed endogeno, ossia autoctono e familiare rispetto allo spazio descritto.

[7] L. GUZY, *Indigenous Shamanic Worldviews as Dialogical Eco-cosmology*, in «Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities», vol. I, n. 2, 2021, p. 282.

[8] K. BEST URDAY, *Javier Dávila Durand: poeta, periodista y editor*, in «RIRA», vol. IV, n. 2, 2019, p. 222.

[9] J. MARCONE, *Ecología de un sueño: chamanismo, ecumenismo y textualidad amazónicos en 'Las tres mitades de Ino Moxo' de César Calvo*, in *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*, a cura di J. García Liendo, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2017, p. 318.

2. *La figura dello sciamano: rappresentazioni distorte*

Piers Vitebsky individua i seguenti come tratti caratteristici universali delle religioni sciamaniche:

> [b]eing chosen by the spirits, taught by them to enter a trance and fly with one's soul to other worlds in the sky or clamber through dangerous crevasses into terrifying subterranean worlds; being stripped of one's flesh, reduced to a skeleton and then reassembled and rebord; gaining the power to combat spiritual enemies and heal their victims, to kill enemies and one's own people from disease and starvation.[10]

Tuttavia, i termini "sciamano" e "sciamanesimo" presentano una certa complessità concettuale. Il dibattito accademico si sviluppa principalmente intorno al fatto che queste denominazioni descrivono realtà presenti in molte parti del mondo, ma profondamente diverse tra loro. Vitebsky, a tale proposito, afferma che ogni lingua della cultura in cui esiste lo sciamano già possiede il proprio vocabolo per definire questa figura, e che «[t]he ending "-ism" carries an implication of formal doctrine which belongs to more systematized religions and ideologies from the "western" world and is inappropriate for the fluidity and flexibility of these uncodified religions from largely non-literate societies».[11]

Similmente, Marc Jiménez Marzo, rivolgendo una critica a studiosi del fenomeno nel passato, nello specifico a Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss, sostiene che «[l]a creación del término chamanismo para definir todas aquellas prácticas que se llevan a cabo en sociedades no-occidentales (esto es, consideradas "primitivas") y que son entendidas como sanadoras por parte de la academia responde a un ejercicio de colonialidad epistémica».[12] Secondo Jiménez Marzo, dunque, il termine "sciamanesimo" alimenta il dualismo coloniale tra Occidente e non-Occidente; mentre, secondo Elguera, stabilisce una dicotomia tra il pre-moderno e il moderno, creando una visione distorta del ruolo dello sciamano.[13]

Questa immagine riduttiva tende, inoltre, a confinare le pratiche sciamaniche alle sole cure spirituali, trascurandone la complessa funzione sociale e politica, quando invece, come afferma Vitebsky, «[t]he mystic is also a social worker».[14]

---

[10] P. VITEBSKY, *Shamanism*, in *Magic, Witchcraft, and Religion: A Reader in The Anthropology of Religion*, a cura di P. A. Moro e J. E. Meyers, McGraw Hill, New York 2010, p. 150.
[11] Ivi, p. 151.
[12] M. JIMÉNEZ MARZO, *El concepto chamanismo: crítica a una categoría epistémica colonial*, in «Razón Crítica», vol. XVI, 2024, p. 13.
[13] Cfr. C. ELGUERA, *Testimonios de Manuel Córdova en 'Wizard of the Upper Amazon' y 'Las Tres mitades de Ino Moxo'* cit., p. 57.
[14] P. VITEBSKY, *Shamanism* cit., p. 155.

Elguera riconosce che l'approccio di Calvo in *Le tre metà di Ino Moxo* rende giustizia alla figura dello sciamano, conferendogli un ruolo più sfaccettato. Adottando una prospettiva endogena, Calvo mette infatti in luce la dimensione politica dello sciamano, il quale agisce «tanto a nivel cosmopolítico en una mareación de ayahuasca y también en el nivel político de la esfera pública a través de una defensa local contra los caucheros».[15]

3. *Ino Moxo: identità multiculturale e critica ecologica*

Realmente esistito con il nome di Manuel Córdova Ríos (1881-1978), Ino Moxo fu rapito in giovane età su ordine dello sciamano Ximu, capo della comunità nativa amahuaca. A causa delle restrizioni che vietavano ai nativi l'acquisto di armi da fuoco, vitali per la loro sopravvivenza nel contesto della *fiebre del caucho*[16] amazzonica, era necessario servirsi di qualcuno di esterno alla comunità che potesse fornirle: il *mestizo* Córdova Ríos fu catturato perché in grado di procurare tali armi alla comunità. Durante il periodo trascorso presso la comunità amahuaca, adottò il nome di Ino Moxo, che in lingua nativa significa "Pantera nera", e, dagli insegnamenti di Ximu, sviluppò i propri poteri. Alla morte di Ximu, gli successe come sciamano capo, avendo acquisito una profonda conoscenza delle piante medicinali e dell'ayahuasca (o yagé), la cosiddetta "droga sacra". Córdova Ríos sperimentò una profonda trasformazione identitaria che lo fece diventare, da figlio di un *cauchero*, non solo un membro della comunità amahuaca, ma anche un potente sciamano. Ino Moxo racconta a Calvo che:

> El jefe Ximu [...] me enseñó todos los idiomas, los hablares de los pájaros y también los idiomas de los vegetales y las piedras. Me enseñó a domesticar los poderes de los vegetales y las piedras, las vocaciones dañosas y honradas de las hierbas.[17]

Nell'opera di Calvo, Ino Moxo ribadisce con forza la propria identità multiculturale, dichiarando le sue radici andine da parte di padre e l'appartenenza all'etnia uru da parte di madre. Tuttavia, si definisce un "vero amahuaca", a simboleggiare la pluralità culturale peruviana, ma anche per diffondere un messaggio di unione tra i diversi gruppi etnici: «[s]oy amawaka. [...] Purísimo

[15] C. ELGUERA, *Testimonios de Manuel Córdova en 'Wizard of the Upper Amazon' y 'Las Tres mitades de Ino Moxo'* cit., p. 63.
[16] È denominato *fiebre del caucho* amazzonica quel periodo storico, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo, caratterizzato dallo sfruttamento intensivo dell'albero della gomma e da violenze e abusi sui popoli indigeni impiegati in tale processo. Questo fenomeno ebbe un grande impatto economico, sociale e ambientale sia per la regione amazzonica sia per il mercato globale.
[17] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 232.

amawaka. Hijo de chori más que de virakocha, hijo de andino más que de blanco, es cierto, pero también descendiente de urus por parte de mi señora madre».[18]

Un aspetto cruciale che emerge con chiarezza dalle parole di Ino Moxo è la critica sociale messa in atto dallo sciamano e la sua resistenza alle brutalità perpetrate dall'uomo virakocha.[19] Il ruolo dello sciamano, all'interno della comunità amazzonica, non si limita infatti alla cura spirituale, ma comprende anche la sfera sociale e politica. Le critiche di Ino Moxo sono principalmente rivolte al passato, all'epoca della violenta e massiccia estrazione della gomma nel territorio amazzonico, ma non mancano di opporsi a dinamiche che si ripetono nel presente della narrazione. Ino Moxo fa riferimento più volte al fatto che il concetto di progresso assuma una connotazione negativa nel contesto indigeno; in un passaggio significativo infatti afferma: «[l]o que es progreso para el blanco, para el indio es regreso. Para el blanco de ayer el caucho fue oro, para el indio fue exterminio. Para el blanco de hoy el petróleo es la vida, para el indio es la ruina, la peste, el desarraigo».[20] E in un'altra occasione:

> [l]os virakocha nos fueron exterminando, reduciendo. Solamente por nuestras tierras, por eso nos mataban. [...] Y los caucheros virakocha necesitaban de ese caucho, dicen para el progreso de la Patria. Así andan diciendo hasta ahorita. En nombre del progreso fue que nos despojaban y nos baleaban.[21]

Il ricorso all'ecocritica può essere utile per analizzare la logica strumentale dei distruttivi interventi umani che Ino Moxo menziona. Questa logica si manifesta, nel racconto di Ino Moxo, nello sfruttamento incontrollato dell'albero della gomma e della forza lavoro indigena, nel passato, e del petrolio, nella contemporaneità. Il fatto che tali interventi siano giustificati dall'obiettivo del progresso economico non significa che abbiano portato a uno sviluppo effettivo.

Nell'ambito degli studi ecocritici, Serenella Iovino mette in luce questa «svista concettuale»,[22] indicandola come parte delle dinamiche della mentalità coloniale, fondata su un «discorso economico costruito sulla virtuale inesauribilità delle risorse naturali».[23] Tale visione, osserva Iovino, ignora i limiti degli ecosistemi e incoraggia uno sfruttamento privo di consapevolezza ecologica. Similmente, Ino Moxo critica la modernità e la sua alienazione dalla natura e dai cicli della vita, trasmettendo un discorso di resistenza culturale ed ecologica. La sua visione invita a riconsiderare il concetto di sviluppo, adottando una prospettiva basata sul rispetto

[18] Ivi, p. 204.
[19] Termine della lingua amahuaca che si riferisce all'uomo bianco.
[20] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 159.
[21] Ivi, p. 207.
[22] S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006, p. 33.
[23] *Ibid.*

per i limiti naturali e in cui vige l'equilibrio tra uomo e natura, elementi che nella sua concezione della vita sono interdipendenti. A voler sottolineare tale continuità tra le specie, nel corso del suo racconto afferma:

> más que nada suenan los pasos de los animales que uno ha sido antes de humano, los pasos de las piedras y los vegetales y las cosas que todo humano ha sido. Y también lo que uno ha escuchado antes, todo eso suena en la noche de la selva.[24]

4. *La magia verde dello sciamano*

In *Le tre metà di Ino Moxo*, César Calvo introduce il termine "religione medico-magica" per riferirsi a un sistema sincretico che combina aspetti medici e spirituali, in cui si pratica la "magia verde". Quest'ultima comprende le pratiche magico-spirituali legate alla natura e alla conoscenza delle piante medicinali e psicotrope. Nel seguente passaggio distingue questa forma di magia, prettamente amazzonica, da quella tradizionalmente classificata come "nera" o "bianca":

> Los brujos amazónicos no caben ni en la magia negra ni en la blanca, en determinadas ocasiones apelan a maleficios con tal de hacer el bien, y habría que referirse entonces a una magia verde exclusiva de los hechiceros selváticos, en la cual se entrelazan extensas cofradías, suerte de religiones médico-mágicas.[25]

Le religioni medico-magiche costituiscono un elemento fondamentale nella vita nelle comunità indigene amazzoniche. La visione olistica della medicina amazzonica prevede l'utilizzo di canti, danze, incantesimi e di piante sacre come l'ayahuasca, che permettono allo sciamano di entrare in contatto con gli spiriti e le forze della natura, invocati per guarire o proteggere.

4.1. *L'ayahuasca, la droga sacra*

In *Le tre metà di Ino Moxo*, la "magia verde" dello sciamano viene messa in atto attraverso l'uso rituale dell'ayahuasca. Rodrigues descrive questa bevanda sacra come

> uma decocção vegetal extraída a partir do Mariri e da Chacrona, conhecidos cientificamente como Banisteriopsis caapi e Psychotria viridis, e utilizada há mais

[24] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 210.
[25] Ivi, p. 102.

> de dois mil anos por mais de setenta grupos indígenas, principalmente no Alto Amazonas e na bacia do rio Orinoco.[26]

César Calvo, nel glossario posto al termine de *Le tre metà di Ino Moxo*, spiega come, per conferire poteri divinatori all'ayahuasca, questo debba essere unito a un'altra erba nota solo agli sciamani amazzonici:

> nombre keshwa de un bejuco de propiedades alucinógenas. Humboldt lo reubatizó como *Banisteria Caapi*. Científicos recientes lograron aislar su principio activo, alcaloide al que dieron en llamar *harmina*, aplicándolo en experimentos casi siempre inastisfactorios debido a que se ignora con cuáles otros vegetales mezclan el ayawaskha los brujos amazónicos hasta otorgarle los poderes medicinales y de adivinación en que basa esta liana su fama de infalible.[27]

Calvo, che durante il viaggio ha personalmente sperimentato l'ayahuasca, descrive come essa possa indurre esperienze extracorporee, affermando: «[l]a primera vez que tomé ayawaskha tuve [...] la certeza de tener dos cuerpos y verlos y tocarlos, dos césares tumbados en el piso de la casa del brujo».[28]

Ino Moxo osserva la differenza tra la percezione occidentale e quella indigena dell'ayahuasca, affermando che per questi ultimi «[e]s tóxico, ayawaskha es droga, dicen alucinógeno y experimentan, juegan. Así han jugado con todo siempre, sin darse cuenta, desperdiciándolo».[29] Mentre, in realtà, «[e]l ayawaskha es puerta, sí, pero no para huir sino para eternar, para entrar a esos mundos, para vivir al mismo tiempo en esta y en las otras naturalezas, para recorrer las provincias de la noche que no tiene distancia».[30] Matías Di Benedetto e Roger Rumrill osservano la medesima dicotomia culturale: mentre nelle società occidentali l'ayahuasca viene spesso stigmatizzata come strumento ricreativo, nelle culture indigene essa ha un ruolo rituale e medico fondamentale.[31] Di Benedetto aggiunge che, in *Las tres mitades de Ino Moxo*, il discorso sull'ayahuasca si distacca da qualsiasi esotismo, proponendo invece una visione complessa e sofisticata che non può essere ridotta ai paradigmi della medicina occidentale:

[26] B. RODRIGUES, *Xamanismo e Literatura em 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía'* cit., p. 61.
[27] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 326.
[28] Ivi, p. 36.
[29] Ivi, p. 250.
[30] Ivi, p. 235.
[31] Cfr. M. DI BENEDETTO, *Visiones del extractivismo en 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía' de César Calvo*, in «Escrituras y pensamiento», vol. XXI, n. 45, 2022, p. 165 e R. RUMRRILL, *Extirpación de idolatrías, extractivismo desenfrenado, chamanismo amazónico y la utopía social indígena del siglo XXI* in *Selva Vida, de la destrucción de la Amazonia al paradigma de la regeneración*, a cura di S. Varese, F. Apffel-Marglin, R. Rumrrill, IWGIA, 2013, p. 108.

> [s]e visibiliza […] una divulgación de conocimientos y prácticas no reductibles a los esquemas médicos propios de Occidente. Este conjunto de saberes y técnicas se incorpora en la obra no como exposición de un exotismo vernáculo ligado a una etiología chamánica sino más bien como criterio fundamental de un programa estético cuya principal función es la de sostener un proceso de refuncionalización de los circuitos de difusión y aplicación de la medicina viracocha.[32]

In quest'ottica, l'ayahuasca diventa il centro di una "mitologia dell'ayahuasca", come la definisce Rodrigues. Tale sistema di conoscenze incorpora saperi tradizionali trasmessi attraverso tecniche e rituali specifici, che comprendono una medicina della memoria, tramandata di generazione in generazione. Questa medicina affronta la guarigione in tutte le sue dimensioni: fisica, spirituale ed estetica, contribuendo alla costruzione di una visione complessiva della cura che va oltre i confini della conoscenza occidentale.[33]

Gli *psychedelic studies,*[34] approccio interdisciplinare che esplora gli effetti delle sostanze psichedeliche sulla mente e sulla cultura, offrono una potenziale chiave di lettura particolarmente adatta per *Le tre metà di Ino Moxo*. Nel testo, infatti, le esperienze di stati alterati di coscienza indotti dall'ayahuasca vengono descritte in modo vivido, riflettendo l'interesse di questi studi per le trasformazioni nella percezione del tempo, dello spazio e dell'identità personale.

4.2. *Il "viaggio" dello sciamano e il processo di cura*

La pratica sciamanica nelle culture indigene amazzoniche viene descritta come un'esperienza fenomenologica complessa, difficile da comprendere attraverso una prospettiva occidentale. Essa coinvolge le capacità dello sciamano di muoversi tra diverse dimensioni: «[t]he shaman in Amerindian ontologies heals through ecstatic dream transformations and mediations of knowledge encountered through journeys to other realms of the world».[35]

---

[32] M. DI BENEDETTO, *Visiones del extractivismo en 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía' de César Calvo* cit., p. 165.
[33] Cfr. B. RODRIGUES, *Xamanismo e Literatura em 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía'* cit., pp. 61-62.
[34] A proposito degli *psychedelic studies*, Hauskeller e altri affermano che questo approccio «can contribute to debates in decoloniality because it illustrates how dualist logics of colonization [...] are continually re-invoked, despite attempts to reject them. At the same time, the study of psychedelics can be useful for illustrating how an ethic of decoloniality could be advanced that eschews such dualisms». Possono dunque sviluppare un «ethical approach away from the logic of dualisms to achieve structural changes for less violent social organizations that recognize continuity and plurality». (C. Hauskeller, T. Artinian, A. Fiske, E. Schwarz Marin, O. S. González Romero, L. E. Luna, J. Crickmore, P. Sjöstedt-Hughes, *Decolonization is a Metaphor towards a Different Ethic. The Case from Psychedelic Studies*, in «Interdisciplinary Science Reviews», vol. XLVIII, n. 5, 2023, p. 733).
[35] L. GUZY, *Indigenous Shamanic Worldviews as Dialogical Eco-cosmology* cit., p. 289.

Il "viaggio" o il "sogno" dello sciamano è facilitato dall'uso dell'ayahuasca, e oltre a connettere profondamente lo sciamano con l'ambiente naturale, gli permette di accedere a una comprensione autentica della realtà, dell'essere umano e del mondo circostante. Guzy chiarisce ulteriormente questa dinamica, sottolineando che «[s]hamanic dreams are a crucial characteristic of shamanic worldviews and life worlds. The trance state as the altered state of consciousness of the shaman or the dream is crucial in understanding indigenous hermeneutics».[36]

La visione di Ino Moxo prevede che ogni malattia abbia un rimedio, anche quelle patologie che appaiono incurabili alla medicina occidentale: «[n]o es justo que las gentes padezcan daños como la diabetes, varios tipos de cáncer, males que aquí sabemos ahuyentar».[37] Vitebsky spiega come questa conoscenza profonda consenta allo sciamano di comprendere la causa degli eventi e, conseguentemente, di intervenire per curare:

> [t]he shaman's journey allow him or her to perceive the true nature or essence of phenomena, to understand how this is implicated in the causation of events in this world, and to act upon this understanding in order to change undesirable situations and sustain desirable ones.[38]

In *Le tre metà di Ino Moxo*, Calvo mostra come i poteri curativi della magia verde siano applicabili non solo agli esseri umani, ma anche agli oggetti. Gli oggetti, nella cosmovisione indigena amazzonica, sono dotati di anima, e lo sciamano ha la capacità di interagire con essi, conferendo loro specifiche energie e intenzioni. Tale concezione appartiene alla visione animista amazzonica secondo cui tutto ciò che esiste, anche quanto in una prospettiva occidentale sarebbe considerato inanimato, possiede *agency*.

Il tema dell'*agency* degli oggetti gode di attuale risonanza, in quanto è stato approfondito nell'ambito di recenti studi ecocritici, soprattutto del *material ecocriticism*. L'ecocritica materialista, come illustrato da Serenella Iovino e Serpil Opperman, offre un ulteriore livello di analisi nel considerare che l'«[a]gency [...] is not to be necessarily and exclusively associated with human beings and with human intentionality, but it is a pervasive and inbuilt property of matter, as part and parcel of its generative dynamism».[39] Questa visione «implies that things and nonhumans in general are no longer seen as mere objects, statically depending on the subject, but as full-fledged Actors».[40]

[36] Ivi, p. 286.
[37] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 22.
[38] P. VITEBSKY, *Shamanism* cit., p. 152.
[39] S. IOVINO, S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington, 2014, p. 3.
[40] Ivi, p. 4.

A proposito della capacità dello sciamano di interagire con gli oggetti, Calvo scrive:

> [l]os brujos amazónicos son capaces de curar cualquier objeto. [...] Un mechón de cabellos o un pañuelo pueden ser curados por un brujo, según la intensidad e intención de la carga, para que otorguen vida, amor, dinero, juventud, desmemoria, plenitud sexual, maleficios o muerte. [...] Don Hildebrando curaba a la piedrecilla negra cargándola de reposo y tal serenidad nos era transmitida mediante el agua contenida el en vaso sagrado.[41]

Vitebsky spiega che le operazioni sciamaniche di cura possono essere lette attraverso molteplici livelli: «medically and psychiatrically, it can represent a movement from sickness to health; socially, it leads from a dysfunctional situation to one of communal harmony».[42] In altre parole, il processo di cura sciamanico rappresenta un riequilibrio complessivo che collega la dimensione spirituale con quella fisica e abbraccia sia la salute individuale sia le dinamiche sociali. Questo processo, come dimostrato dalla nozione di efficacia simbolica di Lévi-Strauss,[43] si basa sulla capacità dello sciamano di agire sul piano simbolico per generare effetti concreti nella realtà del paziente e della comunità.[44] Attraverso il linguaggio rituale lo sciamano costruisce una narrazione che permette al malato di dare un senso alla propria condizione, creando un ponte tra il mondo fisico e quello spirituale. È attraverso una tale visione olistica del processo di cura che si ottiene una manifestazione di armonizzazione tra i diversi piani della realtà.

4.3. *Gli* icaros

Anche la musica e il canto rivestono un ruolo importante nella pratica sciamanica amazzonica. Gli *icaros* (o *bubinzanas*), i canti sciamanici, sono strumenti potenti utilizzati durante le cerimonie per invocare gli spiriti e dirigere le energie. Questi canti non solo accompagnano i rituali, ma possiedono un potere curativo intrinseco, proteggendo e guidando chi li ascolta attraverso le esperienze spirituali. Rodrigues afferma che gli *icaros* sono una fonte da cui gli sciamani traggono potere per riconnettere l'umano con il sovrumano:

> [b]eberagens, alquimia precisa de espécimes vegetais, comunicação com os espíritos, jejum rigoroso, o horizonte da poiesis de cada xamã, cujo poder advém

[41] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., pp. 106-107.
[42] P. VITEBSKY, *Shamanism* cit., p. 154.
[43] Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1976, p. 221-222.
[44] Anche nella psicoanalisi il simbolo ha una rilevanza cruciale. Per esempio, in *L'uomo e i suoi simboli*, Carl Gustav Jung esplora la relazione tra sogni, archetipi e inconscio collettivo (C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Feltrinelli, 1965).

> de cânticos denominados ícaros, que conduzem os rituais, reconectam o humano ao mais que humano e o transportam a outras dimensões da realidade.[45]

Nel racconto di Calvo, il cugino dell'autore illustra la diversità e la complessità di questi canti, evidenziando come ogni *icaro* sia unico e adattato alla specifica situazione rituale. Spiega che:

> [c]ada Mago verde [...] repite o improvisa sus propios icaros, canciones mágicas intransferibles, de acuerdo a la naturaleza de las reuniones. Hay icaros de llamado, de protección, de aprendizaje, de intercambio de conocimientos, de curación con ayawaskha, de curación sin ayawaskha. Algunos denominan *bubinzana* al icaro que rige las sesiones rituales o las reuniones de iniciación. Otros [...] evidencian un repertorio más complejo.[46]

Gli *icaros* possono, dunque, operare in sinergia con l'ayahuasca, mostrando un quadro di pratiche interconnesse.

4.4. *Una prospettiva ecocentrica*

Secondo Di Benedetto, l'ayahuasca e le *plantas maestras* costituiscono il perno su cui si sorregge la narrazione de *Las tres mitades di Ino Moxo*, elevandosi a simbolo della rivendicazione della cultura amazzonica:

> la figura del curandero [...] se vuelve condición de posibilidad de una conmutación de perspectivas que ubican por encima de la técnica botánica, del imaginario sagrado e incluso de los conocimientos teóricos y técnicos, una administración cultural de la embriaguez en tanto clave de bóveda del trabajo literario. Una tecnología de escritura basada en un recurso psicoquímico […] que hace de la presencia de las plantas maestras como la ayahuasca un lugar de enunciación disruptivo – y a la vez reivindicativo – de la cultura amazónica.[47]

I rituali sciamanici amazzonici, attraverso l'uso delle *plantas maestras*, stabiliscono una profonda connessione tra l'essere umano e la natura, riflettendo una prospettiva ecocentrica[48] che permea tutta l'opera di Calvo. La visione ecocentrica, in cui la natura è percepita come agente attivo e sacro, mette in discussione il dominio umano sulla natura e valorizza il sapere ancestrale delle

[45] B. RODRIGUES, *Xamanismo e Literatura em 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía'* cit., p. 62.
[46] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 107.
[47] M. DI BENEDETTO, *Visiones del extractivismo en 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía' de César Calvo* cit., p. 170.
[48] Cfr. B. RODRIGUES, *Xamanismo e Literatura em 'Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía'* cit., p. 61.

popolazioni native. Dal testo si evince come concetti ecologici fossero già parte integrante della cultura nativa molto prima dell'emergere dell'ecologia come disciplina scientifica. Questo è evidente, ad esempio, nella descrizione delle tecniche agricole adottate dagli ashaninka,[49] le quali rispettano i cicli naturali della terra:

> [h]ace muy reciencito […] esos estudiosos que creo que se nominan ecólogos, han descubierto lo que los ashaninka conocen desde siempre: que esa es la manera más adecuada y sabia de fecundar la tierra de esas tierras, porque es blanda, débil es la tierra de por estos nuestros lugares, y no resiste la preñez ininterrumpida, necesita descanso, abono y descanso.[50]

5. *Cosmovisione amazzonica e decolonialità*

Lo sciamanesimo riveste un ruolo centrale nell'elaborazione di un discorso decoloniale sulle eco-cosmologie native. I sistemi di conoscenza indigena, trasmessi attraverso le pratiche magiche sciamaniche, rappresentano un patrimonio culturale che potrebbe offrire spunti per soluzioni sostenibili a problematiche globali, quali la conservazione della biodiversità, una risposta al cambiamento climatico e l'elaborazione di un modello di educazione scolastica decoloniale.

Rumrrill mette in luce le differenze profonde tra la cosmovisione occidentale e quella animista amazzonica, osservando come la prima tenda a separare natura e cultura, mentre la seconda le considera parti inseparabili di un tutto. Secondo la cosmogonia amazzonica, l'universo è composto da molteplici dimensioni, accessibili solamente attraverso le pratiche magiche:

> [p]ara la cosmovisión indígena amazónica, animista y panteísta, la naturaleza […] es sagrada. En cambio, para la cosmovisión occidental, el concepto de naturaleza y realidad son fundamentalmente materiales. Es decir, lo material es la base de lo real. Para esta cosmovisión occidental, existe un solo mundo y una sola realidad. […] Por el contrario, para la cosmovisión indígena y el pensamiento mágico amazónico, la realidad tiene aspectos materiales y no materiales, visibles y no visibles, ordinarios y extraordinarios. Para este pensamiento, existe un único cosmos. […] Este cosmos está compuesto por diversos mundos ubicados en espacios y planos espaciales diferentes [...]. En este mundo, naturaleza y cultura son concebidas como partes.[51]

[49] Gli ashaninka, noti anche come campa, sono l'etnia indigena che abita la zona dell'altopiano peruviano del Gran Pajonal.
[50] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 92.
[51] R. RUMRRILL, *Extirpación de idolatrías, extractivismo desenfrenado, chamanismo amazónico y la utopía social indígena del siglo XXI* cit., p. 106.

Questa visione olistica non si limita alla mera percezione del mondo fisico, ma si estende alla presenza di entità spirituali che abitano i mondi invisibili. L'interconnessione tra i diversi piani della realtà riflette una percezione della natura come un complesso sacro, in cui ogni elemento è interconnesso e dotato di una propria essenza spirituale. Inoltre, Vitebsky osserva che nelle religioni sciamaniche non vi è separazione tra umano e divino. Quest'ultimo, infatti, è immanente: «shamanic religions tend to emphasize concentrations or intensifications of a divine presence which is continuously in the world, while humans are not separated from the divine but shade into it, or partake of it, through forms of shared soulhood».[52]

In questo contesto, il concetto di prospettivismo cosmologico, introdotto da Eduardo Viveiros de Castro, figura chiave dell'*ontological turn,*[53] si rivela utile per comprendere più approfonditamente la visione nativa. Il prospettivismo cosmologico amazzonico propone un'idea di relatività prospettica secondo cui «il mondo è abitato da diversi tipi di soggetti o persone, umane e non-umane, che colgono la realtà da diversi punti di vista».[54] Questo significa che ogni essere, umano e non, possiede una propria prospettiva sulla realtà.

Mentre per l'Occidente esiste un solo mondo e una sola realtà, la cosmovisione indigena amazzonica, animista e panteista, concepisce un'unità e una continuità tra tutti gli elementi dell'universo. Viveiros chiarisce ulteriormente questo concetto, affermando che presso i popoli amazzonici vige

> [l']idea che la forma manifesta di ogni specie sia un mero involucro (un "vestito") che nasconde una forma internamente umana, di solito visibile solamente agli occhi di specie particolari o di certi esseri trans-specifici[55] come gli sciamani. Questa forma interna è l'anima o lo spirito dell'animale: un'intenzionalità o una soggettività formalmente identica alla conoscenza umana, materializzabile, possiamo dire, in uno schema corporeo umano che si nasconde dietro ad una maschera animale. […] Questa nozione di vestito è una delle espressioni privilegiate della metamorfosi – spiriti, defunti e sciamani che assumono forma animale, bestie che si trasformano in altre bestie, umani che sono inconsapevolmente trasformati in animali – un processo onnipresente.[56]

[52] P. VITEBSKY, *Shamanism* cit., p. 152.
[53] L'approccio teorico dell'*ontological turn* propone un superamento dell'idea che esista un'unica ontologia valida e riconosce invece l'esistenza di una pluralità di mondi come modalità legittima di organizzazione della realtà.
[54] E. VIVEIROS DE CASTRO, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 9.
[55] Il termine trans-specifico fa riferimento alla capacità dello sciamano di entrare in contatto e rapportarsi non solo con umani ma anche con gli spiriti delle entità naturali. L'idea alla base di ciò è che tutte le forme di vita partecipino a una rete di interconnessione spirituale e materiale.
[56] E. VIVEIROS DE CASTRO, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove* cit., p. 12.

La cosmovisione amazzonica concepisce dunque un cosmo complesso e stratificato, in cui la molteplicità di mondi coesiste e interagisce costantemente. Questa prospettiva, suggerendo che umani, animali, spiriti e piante coesistono in un sistema relazionale in cui le soggettività si influenzano reciprocamente, mette in discussione il modello coloniale occidentale di realtà unica e oggettiva e, in tal senso, si inserisce nel quadro teorico dell'*ontological turn*.

6. *Conclusioni*

Nella comunità amahuaca, la magia non è un aspetto marginale della vita quotidiana, ma costituisce una realtà vissuta profondamente e continuamente, che mette in contatto le varie dimensioni dell'esistenza. Secondo questa visione del mondo, ogni elemento naturale è interconnesso e dotato di significato spirituale.

Le pratiche magiche di Ino Moxo rappresentano un simbolo di resistenza culturale e offrono una prospettiva alternativa ai modelli di sviluppo moderni, dominati da logiche di separazione e sfruttamento. Le parole di Ino Moxo sono un invito a mettere in discussione i paradigmi occidentali per aprirsi a una visione più inclusiva e integrata della realtà, che riconsideri il legame tra umani e non-umani, e mediti sull'unità tra natura e cultura.

La cosiddetta "terza ondata" dell'ecocritica, sulla scia dell'*ontological turn*, ha spinto la critica letteraria a ripensare le relazioni tra umani, non-umani e ambiente, favorendo una decostruzione del binomio natura/cultura e un'attenzione crescente all'*agency* della materia. In questo contesto, *Le tre metà di Ino Moxo* si rivela un testo particolarmente significativo, offrendo una preziosa testimonianza di una cosmovisione non dominante come quella amazzonica. Il testo, infatti, mette in discussione le categorie occidentali tradizionali ed evidenzia anche come le piante e gli spiriti della foresta partecipino attivamente alla costruzione della realtà, incarnando una forma di *agency* che supera l'oggettificazione della natura.

Parallelamente, *Le tre metà di Ino Moxo* offre spunti rilevanti per gli *psychedelic studies*, soprattutto per la sua esplorazione degli stati alterati di coscienza. La relazione intima e trasformativa tra l'uomo e la natura, mediata dall'ayahuasca e dai rituali sciamanici, riflette le tematiche centrali di tali studi, che indagano il ruolo delle piante come agenti attivi nel processo di interazione dell'uomo con il mondo naturale.

Il racconto di Ino Moxo offre un richiamo alla saggezza dimenticata dell'uomo in sintonia con la natura, alla sua capacità di prevedere eventi naturali e di decifrare l'ambiente attraverso un'interazione profonda con esso. Con la seguente affermazione, Ino Moxo invita a riscoprire un sapere perduto dall'Occidente, ma che

nella selva «suena anticipado»,[57] una conoscenza che vede la natura come un interlocutore diretto dell'uomo:

> ¿Qué hombre podría predecir, preciso, que dentro de quince años y a tal hora exacta va a ponerse a llover? Muchos animales de por aquí lo saben. Hasta ciertas flores, anticipándose, se cierran, se esconden mucho antes de que llueva. Y más cosas presagian por aquí. Yo he sabido, el aire me ha brindado, que hace bastantes antes todos los humanos sabían de antemano, en el tiempo sin tiempo lo he visto. Miraban el porvenir como quien ve lo que se ha ido ya.[58]

Le parole di Ino Moxo ci invitano a considerare le cosmologie indigene come visioni del mondo dotate di un valore epistemologico profondo e necessario per affrontare le crisi ecologiche e sociali del presente.

[57] C. CALVO, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* cit., p. 29.
[58] Ivi, p. 237-238.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Magic as a semiotic therapy in artivism: a belief-making theory

La magia come terapia semiotica nell'artivismo: una teoria del formarsi della credenza

TATIANA J. JARAMILLO

ABSTRACT

La magia opera come fenomeno sociale radicato in una rete complessa di simboli e rituali, profondamente intrecciati nei sistemi di credenza della società. Esplorando il retroterra storico della magia e mappandone le dimensioni semantiche, questo articolo intende reintegrare una prospettiva semiotica sul concetto di magia. La teoria del "belief-making" è centrale in questa analisi, indicando in che modo il processo di costruzione della credenza si realizza attraverso il "triangolo magico" formato da: mago, rituale e credenza, la cui unità dà luogo all'atto magico. Questo approccio è applicato nel caso studio dell'opera Fragmentos di Doris Salcedo, dimostrando come il processo magico funzioni negli atti artistici collettivi di guarigione e restaurazione.

Magic functions as a social phenomenon rooted in a complex web of symbols and rituals, deeply embedded in societal beliefs. By exploring its historical background and mapping its semantic dimensions, this paper aims to reintegrate a semiotic perspective on magic. Central to this is the proposal of the "belief-making theory", which argues that belief is actively constructed through a process where magician, ritual, and belief form a "magic triangle," making the magical act possible. This framework is applied in the case study of Fragmentos by Colombian artist Doris Salcedo, illustrating how the magical process functions in collective artivism-based acts of healing and restoration.

PAROLE CHIAVE: *arte, attivismo, semiotica, belief-making, Doris Salcedo*

KEYWORDS: *art, activism, semiotics, belief-making, Doris Salcedo*

AUTORE

Tatiana J. Jaramillo is a Colombian creative, strategic planner with 14 years of experience in advertising and communication. Master in Semiotics from the University of Tartu and currently working on Applied Semiotics in Artistic communication and futures design.
.jaramillojtatiana@gmail.com

1. A brief semantic map of the concept of magic

The concept of magic has been shaped by a wide range of meanings, often influenced by conceptual heterogeneity and ethnocentric biases. Historically, it has been contrasted with rationality, science, and religion, particularly in Western thought, where non-Western practices are often labeled as "magical" to emphasize the superiority of scientific progress. Scholars like Stanley Tambiah[1] and Marcel Mauss[2] argue that this distinction reflects cultural hierarchies, with magic often deemed "irrational" or "superstitious". This distinction shows a Western bias in classifying non-Western practices as "magical" to elevate scientific and technological progress.[3] The discussion on magic is not only an indicator of conceptual boundaries but also a reflection of cultural and intellectual hierarchies. The complexity arises from the differing views of anthropologists, historians, semioticians, and cultural scholars, making magic hard to define.[4] Despite modern advancements, magic is still relevant today, rooted in symbols, rituals, and beliefs that shape cultural identities. Its study covers both European and non-European traditions, explored by various scholars. The many interpretations of magical practices complicate the creation of a unified theory, despite contributions from scholars like E. B. Tylor, J. G. Frazer, B. Malinowski, M. Mauss, and S. J. Tambiah.[5]

This challenge of defining magic traces back to its earliest origins, rooted in the legacy of 5th-century BC Greece.[6] The term "magic" comes from the Iranian root *mag-*, leading to words like *maguš* and *magos* (magician), *maguey* ("to act like a magician"), and *magma* ("magician's action").[7] This term was introduced through the Greeks' contact with their political rivals, the Persians. It entered Greek through contact with the Persians, where the *mágoi* performed rites outside institutional cults and advised the king. Greek adaptation shifted its meaning, challenging negative stereotypes, with magic understood in antiquity not as a doctrine, but as ritual practices centered on the *magoi* as key figures in *mageia*.

[1] Cfr. S. J. TAMBIAH, *Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
[2] Cfr. M. MAUSS, *A General Theory of Magic*, Routledge, London 2001.
[3] A. GELL, *Technology and Magic*, in «Anthropology Today», 4 (2), 1988, pp. 6–9.
[4] D. HAMMOND, *Magic: A Problem in Semantics*, in «American Anthropologist», 72 (6), 1970, pp. 1349–56.
[5] Cfr. D. G. HORVAT, *Theatre, Magic and Philosophy. William Shakespeare, John Dee and the Italian Legacy*, Routledge, London 2017.
[6] Cfr. *Defining Magic. A Reader*, ed. by B. C. Otto, M. Stausberg, Routledge, London 2014.
[7] M. CARASTRO, *L'invenzione della magia in Grecia*, in *Il Novecento. Storia: Storia della Civiltà Europea*, a cura di U. Eco, EncycloMedia Publishers, Milano 2014, p. 434.

Plotinus, founder of Neoplatonism, developed an early theory of magic in his *Ennead*. He argued that magic operates through «cosmic sympathy»,[8] a force connecting all things. By ritually controlling this force, magic influences attraction and repulsion in the cosmos. This idea later influenced Italian humanists like Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola, shaping the concept of *Magia Naturalis* and its study in the 15th and 16th centuries.

Plotinus's idea of *sympatheia* influenced Edward Burnett Tylor's theory of «sympathetic magic»,[9] where thought could affect reality. James Frazer later expanded this into the «law of similarity» and «law of contagion», showing how magicians imitate effects or use objects to influence others.[10] Frazer built on Tylor's ideas, studying magic's social aspects with Mauss and documenting rituals for healing, warfare, agriculture, and love.

Mauss viewed magic as a social phenomenon, an «art of transformation» shaped by social roles and collective beliefs. He created a method to study magic's performance and set it apart from religion and science.[11] Together with Henri Hubert, Mauss argued that magic is not just an individual practice but a collective cultural activity grounded in common beliefs.[12] They identified two key principles: all elements of magic stem from collective traditions, and belief in magic is essential for its effectiveness. Lévi-Strauss emphasized that both the magician's belief in their power and the group's collective belief sustains magic.[13] Without this shared belief, magic as a social practice would not exist.

Thus, the various meanings of magic highlight its complexity and historical significance in analyzing social relations since ancient times. However, this also reveals the ambiguity of the term, leading to different definitions proposed by various authors. In recent years, the study of magic has also gained prominence in

[8] Cfr. PLOTINUS, *The Enneads*, trans. by A. H. Armstrong, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge 1966.
[9] Cfr. B. E. TYLOR, *Primitive cultures*, Harper Torchbooks, New York 1958 [1871].
[10] J. G. FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, McMillan New York 1915 [1890], pp. 11-12.
[11] While Mauss's theory of magic has been subject to significant criticism, particularly for its ethnocentric assumptions and its structuralist approach that often disregards cultural dynamism and relational frameworks, this paper employs his perspective as a historical foundation for engaging with the broader debate on magic and belief systems. Mauss's work remains a cornerstone in the anthropological study of magic, offering a systematic framework for understanding its social and symbolic functions. However, it is not the intention of this paper to uncritically adopt his theoretical framework. Instead, Mauss's ideas serve as a point of departure to explore how contemporary approaches—rooted in semiotics, cognitive science, and ecological thought—might reinterpret or expand upon his foundational insights. This historical anchoring allows for a more nuanced engagement with the evolution of the concept of magic in academic discourse.
[12] Cfr. H. HUBERT, M. MAUSS, *Sacrifice Its Nature And Function*, The University of Chicago Press, Chicago 1964.
[13] Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, Toronto 2001.

other disciplines, including semiotics, cognitive science, and sociology, reflecting its interdisciplinary relevance. From an anthropological standpoint, recent works such as *The Myth of Disenchantment* by Josephson-Storm[14] challenge the notion that modernity has led to the decline of magical beliefs. Instead, Josephson-Storm argues that these beliefs persist and have transformed within contemporary societies. Similarly, Matthews *et al*.[15] emphasize the coexistence of magic, religion, and science, demonstrating how these systems continue to interact and evolve rather than being mutually exclusive. In the field of cognitive science, Gustav Kuhn[16] explores how magical thinking influences everyday decision-making, highlighting its cognitive persistence even in scientifically oriented societies.[17] This aligns with broader discussions in cultural studies, such as those by Harvey,[18] who examines the relational and ecological dimensions of animistic beliefs, further blurring the lines between magic and other epistemologies.

Semioticians have approached the study of magic from both semantic and pragmatic perspectives, analyzing how magical processes function as systems of signs and symbols that mediate relationships within specific cultural contexts.[19] This focus on the semiotic mechanisms of magic expands its significance in ritualistic practices to encompass broader forms of cultural and symbolic expression.

Thus, contemporary scholarship illustrates that magic is not a static or obsolete category but a dynamic, multifaceted phenomenon that continues to inform social, cultural, and ecological relations. By integrating perspectives from anthropology, semiotics, and cognitive science, current debates emphasize the enduring relevance of magic in understanding belief systems and human experience in the modern world. For this reason, this article will propose an integrated proposal of magic, showing the ability of semiotic methodology to unfold how the magical act extends through the construction of belief in manifold social layers.

2. Magic as a semiotic structure

[14] Cfr. J. Ā. JOSEPHSON-STORM, *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences*, University of Chicago Press, Chicago 2017.
[15] L. J. MATTHEWS, W. B. HERTZOG, T. KYRITSIS, R. KERBER, *Magic, Religion, and Science: Secularization Trends and Continued Coexistence*, in «Journal for the Scientific Study of Religion», 62, 2023, pp. 5-27.
[16] G. KUHN, *The Powerful Role of Magical Beliefs in Our Everyday Thinking*, in «MIT Press Reader», 19 July 2022. https://thereader.mitpress.mit.edu/the-powerful-role-of-magical-beliefs-in-our-everyday-thinking/ (visited 23/01/2025).
[17] Cfr. G. KUHN, *Experiencing the Impossible: The Science of Magic*, The MIT Press, Cambridge 2019.
[18] Cfr. G. HARVEY, *Animism: Respecting the Living World*, Hurst, London 2017.
[19] S. J. TAMBIAH, *Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality* cit.

A careful analysis of anthropological texts reveals identifiable structures or patterns that govern magical acts and their effects on individuals and society. These structures are embodied in three key elements: the figure of the *magician*, the *ritual*, and *belief*. In fact, at the core of any magical practice is the figure of the "magician", as described by Mauss[20] and Malinowski,[21] or the "sorcerer", in Lévi-Strauss's terms.[22] Regardless of historical or cultural context, this figure plays a central role in the magical action, particularly in the ritual. The magician's authority is established through their exceptional status, and this power is reinforced by the belief of participants – not only in the magic itself but also in the socially constructed attributes of the magician. As Mauss and Lévi-Strauss emphasize, belief in the magician is critical; without it, the magical act loses its impact.[23] Lévi-Strauss refers to the belief in magic's effectiveness, pointing to the sorcerer's confidence in their techniques, the participants' trust in the sorcerer's power, and the collective faith of the group.[24]

In this sense, rituals—whether magical or cultural—function as essential mechanisms for reinforcing the authority of the magician and for transmitting collective beliefs within a community. While rituals are carefully structured and follow culturally established norms, they often obscure the deeper intentions or symbolic meanings held by the performer, presenting actions that appear traditional and predictable on the surface but carry layered, culturally specific significance. From a semiotic point of view, rituals within any culture stem from specific ideas or intentions, follow a precise logic, and are guided by traditional norms that reflect culturally contextualized rules for acceptable behavior. Victor Turner argues that rituals reveal the deepest values of a group,[25] expressing social impulses and cultural mixtures.[26] Understanding magic and its rituals emphasizes consideration of the social groups involved, as collective needs often give rise to individual needs.

In exploring Juri Lotman's contributions to the semiotics of magic, Peet Lepik's work *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics* explores Lotman's theory of "cultural universals".[27] While Lotman did not directly publish any texts about magic, Lepik analyzes lecture notes to examine his thoughts on magic as part of a

[20] Cfr. M. MAUSS, *A General Theory of Magic* cit.
[21] Cfr. B. MALINOWSKI, *Coral Gardens and Their Magic. A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*, George Allen & Unwin LTD, London 1935.
[22] C. LÉVI-STRAUSS, *Structural Anthropology*, Basic Books, New York 1963.
[23] ID., *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, Routledge, London 1987, pp.167-185.
[24] Cfr. ID., *Structural Anthropology* cit.
[25] Cfr. V. TURNER, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press, Ithaca 1977.
[26] ID., *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, in «Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies», 60 (3), 1974, pp. 53–92.
[27] Cfr. . LEPIK, *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics*, Tartu University Press, Tartu 2008.

broader system of intellectual algorithms. Lotman saw culture as built upon universal structures, such as mythological, magical, religious, antithetic, and metaphorical codes – each serving as essential components of human intellect. These universals organize, store, and transmit information, forming a framework for understanding cultural texts and rituals.

Lotman's understanding of ritual is deeply associated with his semiotic theory, through which he describes ritual as an integral communication system linking the profane and sacred worlds. Rituals, in his view, encode and transmit information, transforming culture through repetitive acts that organize memory and meaning.[28] This process echoes Lepik's analysis of Lotman's views on magical semiosis, where magic is treated as a sign-making system.[29] Lepik argues that magic, as a cognitive and communicative act, operates as an intellectual instrument that creates meaning through ritual.[30]

The magical act, according to Lotman,[31] represents a crossing of semiotic boundaries – a creative process that generates new languages and meaning systems. This crossing introduces new semiotic fields, as described by Lepik:

> Any creation at all is in the semiosic meaning a crossing of the border of a certain semiotic field. Crossing the lines means the birth of a new semiotic field and a new language: crossing the line is a translation in the semiotic plane and creates a semantic and topological distance. The translation in this case is done into an unknown language.[32]

Lotman's interpretation of magic as a semiotic phenomenon positions it as a pre-verbal, systematic act that generates meaning through ritual. This framing highlights the role of magic in human culture, where rituals not only communicate but also transform collective memory into meaningful semiotic structures. Despite the lack of institutional support in modern times, magic has persisted, as Lepik notes analyzing Lotman's lectures: «Magic has turned out to be a unique phenomenon in culture because it has strangely managed to survive in varied forms».[33] The semiotic approach highlights the profound link between magic and collective memory, emphasizing its role in shaping community identities over time and across different contexts. Through the ongoing transformation of signs and rituals, communities

[28] Cfr. J. LOTMAN, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, I. B. Tauris, London 1990.
[29] P. LEPIK, *On universalism in connection with the interpretation of magic in the semiotics of Juri Lotman*, in «Sign Systems Studies», 30 (2), 2002, pp. 555–576.
[30] P. LEPIK, *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics* cit., p. 42.
[31] When speaking of Lotman's positions on magic, remember that no writings on magic have been published by the Russian semiotician, so we refer to Lepik's analyses as cited above.
[32] Ivi, p. 60.
[33] Ivi, p. 97.

employ magic as a means of processing collective traumas, creating shared narratives that shape and redefine their worldview.

Mauss[34] also emphasizes that rituals are more than mere symbolic acts or contracts; they are transformative processes, akin to the work of craftsmen. However, it is through a semiotic perspective that the dynamics of rituals can be unpacked, revealing how they are deeply connected to spatial and symbolic elements, shaping the collective reality they act upon. From a cultural semiotic standpoint, these ritual acts form the foundation of social relations, transmitting knowledge and meaning. As the semiotic tradition[35] has effectively demonstrated, all cultural phenomena – whether in art, science, or magic – operate as negotiations of meaning. Repeated ritual actions solidify into traditions, creating shared belief systems that support and perpetuate these practices.[36]

This collective belief, as Bruno Latour argues, is not an isolated mental state but the product of interactions and relationships among people, shaped by shared experiences and narratives.[37] Belief, then, becomes a social phenomenon, emerging from communal interactions and reinforced through rituals. In this sense, magical rites only hold power when recognized and believed in by the community.[38] Thus, rituals, both magical and other forms of expression, act as communicative processes, enabling intersemiotic translations. It is in this perspective that Georges Bataille links art and magic, suggesting that both arise from a fundamental human interaction with the world, reshaping reality through symbolic interpretation and collective belief.[39] In this view, magic and art share the ability to manipulate reality, using symbols and rituals to negotiate meaning within a cultural context.

3. Magician, rituals, and belief

[34] M. MAUSS, *Techniques of the Body*, in *Incorporations*, ed. by J. Crary and S. Kwinter, Zone Books, New York, 1992 [1934], pp. 455–477.
[35] Cfr. A. J. GREIMAS, *Du sense*, Editions de Seuil, Paris 1970; P. FABBRI, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma 1998.
[36] As noted by a reviewer, it would be valuable to explore how rituals, collective beliefs, and meaning are connected to collective consciousness, the unconscious, and social and cultural habits. However, due to space limitations, this topic will be left for future investigation, requiring thorough attention and scientific rigor.
[37] Cfr. B. LATOUR, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Duke University Press, Durham 2010.
[38] The discourse on belief is at the center of numerous semiotic debates, one need only to think about the analysis offered by Charles Sanders Peirce regarding the "fixation of belief". Cfr. C. S. PEIRCE, *The Fixation of Belief*, in «Popular Science Monthly», 12 (1), 1877, pp. 1–15.
[39] Cfr. G. BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1980.

Magic and beliefs emerge not only as forms of cultural production but as dynamic forces that shape the symbolic and material realities of society. In an analogical approach offered by semiotics, we can observe how this expression of manipulation[40] acts similarly in the practice of artists and craftsmen who, through their creative processes, reconfigure the world by incorporating meaning into their works. Just as a magician or sorcerer uses ritual and beliefs to transform perceptions and experiences, artists and craftsmen imbue their creations with meaning by altering the symbolic and material aspects of society. Artists, like magicians, insert deeper cultural or emotional meaning into their works. Thinking and making are identified[41] in this magical-artistic expression. Craftsmen, through their manipulation of matter and the forms of nature, draw on rituals capable of transforming personal and collective realities, as well as politics and society. Belief, however, serves as the basis on which magical rituals, scientific practices, and artistic expressions take shape, highlighting their universal role in all disciplines.

It is evident that many individuals participate in rituals, scientific practices, and artistic expressions not necessarily because they fully endorse the specific messages, meanings, or purposes associated with these activities, but rather for the social experience they provide. However, belief functions as a foundational element underlying any action within a social context. For instance, participation in rituals often stems from a belief—explicit or implicit—that the activity holds some utility, even if one consciously perceives it as futile; otherwise, the action would not be performed. Similarly, individuals engage in artistic expressions, often driven by social dynamics and pressures, because there is an underlying belief that other participants or observers assign meaning or value to these actions. This subtle and pervasive role of belief underscores its fundamental importance in shaping social interactions and cultural practices. In short, belief is not only oriented on the performance of an act and its positive function but extends under every decision-making in a certain social fabric.[42]

[40] For Greimas, manipulation is a central concept within his semiotic theory, particularly in narrative semiotics. Manipulation refers to the process by which one subject (the manipulator) influences the actions of another subject (the manipulated) to make them perform a certain action or adopt a particular behavior. This does not necessarily occur through coercion, but rather through the use of persuasive strategies, promises, threats, or symbolic incentives that convince the manipulated to do what the manipulator desires. Manipulation involves a dimension of symbolic contract, in which the manipulated, consciously or unconsciously, accepts the conditions set by the manipulator. Cfr. A. J. GREIMAS, *Du sens II: Essais sémiotiques*. Éditions du Seuil, Paris 1983. For a renewed perspective on this term in contemporary semiotics, see: *Towards a Semiotics of Manipulation*, ed. by A. Pozzo, R. Gramigna, in «Versus – Quaderni di Studi Semiotici», 2, July-December 2023.

[41] L. MALAFOURIS, *How does thinking relate to tool making?*, in «Adaptive Behavior», 29 (2), 2021, pp. 107-121.

[42] Refer to the well-known example that illustrates how, when faced with uncertainty in making a choice, we often flip a coin to let fate decide. However, as the coin spins in the air, we instinctively find ourselves hoping for one specific outcome over the other, revealing our true preference. This

This process mirrors the creative power of art, where artists, through imagination and symbolic manipulation, generate new interpretations of reality that are collectively accepted and understood. In both magic and art, belief functions as a transformative force: what is imagined, when shared and ritualized, becomes reality.[43] Lotman's semiotics indeed frames magic as a cultural system that continuously transforms collective memory through processes of meaning-making, linking past trauma with present understanding.[44]

Just as belief in the magician's power legitimizes their rituals,[45] belief in the artist's vision, imagination, and creativity affirms the significance of their creations. Viewing the magician through the lens of art highlights the shared qualities of creativity and imaginative power, underscoring their profound impact on the rituals they perform. In fact, American novelist Nathaniel Hawthorne's theory of art and creative imagination, as studied by Harry C. West, places the artist on the same level as the magician.[46] West refers to Hawthorne's comparison of the imaginative and creative abilities shared by both figures. This ability to envision and create future scenarios, a "vision of poetic truth", and the modification of reality allows meaning to be found in both objects and ritual actions.

Magic is a form of communication in which rituals act as acts of healing or transformation, interpreted by both the individual and the group. The analogy between the magician and the artist offers a compelling lens for understanding certain dynamics of creative power, transformation, and belief. While this analogy is not fully developed here, it provides a foundational framework that can be expanded upon in future research. It reveals some critical intersections between these two figures:

1) Creativity as the power of the magician/artist: Both the magician and the artist wield creative power, utilizing their imagination to project new realities. This power is not merely personal but also collective, as it shapes

demonstrates how belief operates as an underlying foundation, subtly guiding our decision-making even when we attempt to rely on chance to resolve our indecision.

[43] A. MILLER, *The Artist as Magician*, in «Meanjin», 62 (2), 2003, pp. 41–47.

[44] This relationship between magic, collective memory, and the transformation of trauma will be discussed in greater detail in Section 4 and in the Case Study, where the role of rituals and symbols in re-shaping collective narratives is further analyzed.

[45] The legitimization of this radical perspective on belief naturally takes into account other factors at play, such as social pressure, the desire for inclusion, power and force, conspicuous wealth, habits, and more. However, belief, as we are conceptualizing it here, is a driving force behind the subject's actions within a complex and stratified social fabric. This does not imply that belief functions as a linear mechanism driving social relations. Rather, through an infinite chain of interconnected beliefs about various aspects of the world, this chain gives shape to social pressures, desires, power dynamics, and, as Charles Peirce argues, habits. These habits ultimately consolidate ancient beliefs that, over time, become so ingrained that we no longer consciously recognize them as beliefs.

[46] C. H. WEST, *Hawthorne's Magic Circle: The Artist as a Magician*, in «Criticism», 16 (4), 1974, pp. 311–325.

both individual perceptions and broader cultural narratives. The magician creates an illusion or transformation, while the artist produces a work that challenges or redefines the audience's understanding of the world. This shared ability to influence and reshape perspectives highlights their analogous roles as creators within their respective domains.

2) Transformation through ritual and art: Magical rituals and artistic processes share a structured nature, employing symbolic manipulation to induce change. For the magician, this transformation may manifest as healing, altering material reality, or engaging with the metaphysical. Similarly, the artist engages in symbolic acts—whether painting, writing, or performing—that can transform not only how the audience perceives the world but also how they act within it. These transformations are embedded in the use of symbolic codes that are understood within a cultural context.
3) Belief as a mechanism: Central to both magic and art is the concept of belief. Drawing on Charles S. Peirce's[47] insights into belief and habit formation, it becomes evident that both the magician's and the artist's power rely on the audience's trust in their ability to transcend the ordinary. In both cases, belief acts as a semiotic foundation: for the magician, belief in their ability turns what might be perceived as mere trickery into a meaningful act of transformation; for the artist, belief in the authenticity and communicative power of their work allows art to reveal deeper truths through imagination and symbolism.

This analogy between the magician and the artist underscores their shared capacity to reshape perceptions and realities. However, it should be noted that this comparison is not exhaustive and requires further development. Both figures operate within broader social, cultural, and historical contexts that influence how their power is perceived and legitimized. Future research could explore how these contexts mediate the audience's trust and the efficacy of their actions, providing a more comprehensive analysis of this analogy's potential.

4. Magic in artivism as a semiotic therapy

Magic, as mediated through collective beliefs and rituals, serves as a crucial tool for addressing and processing collective trauma by providing a communal framework for interpreting shared pain and suffering. This fosters social cohesion and resilience. Italian semiotician Patrizia Violi highlights that trauma is no longer

[47] C. S. PEIRCE, *The Fixation of Belief*, in «Popular Science Monthly», 12 (1), 1877, pp. 1–15.

viewed as an ontological or universal experience but rather as a culturally shaped phenomenon, subject to varying interpretations depending on specific contexts.[48] Trauma, whether personal or societal, imprints deeply on memory and shapes belief systems, influencing how the past is understood and impacting present and future experiences. Violi further argues that collective trauma operates as a «cultural symbolic process»,[49] reconstructing and reinterpreting trauma in hindsight, thus influencing how it is remembered. Gilad Hirschberger, who emphasizes the role of meaning-making in trauma-affected societies, argues that trauma victims find meaning through culturally transmitted traditions, which focus on group survival.[50] This embeds trauma within symbolic meaning-making systems, strengthening group identity and mitigating existential threats. In this way, collective trauma becomes central to a group's identity, shaping its worldview and prolonging the memory of the event, making closure more difficult. Magic's role in collective healing ties into this, functioning not just as a cultural practice but as a mechanism for managing collective trauma.[51]

This interpretation aligns with the German semiotician Winfried Nöth's concept of magic as «semiotic therapy»,[52] where magic is understood as a communicative act that serves as a therapeutic process for both mind and body. Nöth builds on Malinowski's idea of magic as a symbolic act intended to bridge gaps in practical life and resolve crises. Viewed through this lens, magic functions as a symbolic and therapeutic tool, influencing the unconscious and fostering collective healing. Nöth further incorporates biosemiotic perspectives, examining animal behavior to shed light on ritual. He argues that ritual, as an evolutionary adaptation of behavior, serves a communicative function by enhancing the clarity of signals for their recipients. Emotional expressions are conveyed through intentional, goal-directed actions, which sharpen communication and increase the effectiveness of rituals. This insight, merging both socio-cultural and biological perspectives, underscores the universal role of rituals in communication among humans and animals alike.

These transitions, marked by ritual, serve as mechanisms for processing information and guiding individuals through life stages.[53] Thus, rituals play a fundamental role in encoding and transmitting cultural memories, shaping both individual and collective identities.[54] What semiotics must reconsider in depth is the

[48] Cfr. P. VIOLI, *Landscapes of Memory. Trauma, Space, History,* Peter Lang, Oxford 2017.
[49] Ivi, pp. 1-2.
[50] G. HIRSCHBERGER, *Collective Trauma and the Social Construction of Meaning*, in «Frontiers in Psychology Journal», 9, 2018, p. 1441.
[51] Cfr. B. MALINOWSKI, *Magic, Science and Religion, and Other Essays*, Beacon Press, Boston 1948.
[52] W. NÖTH, *Handbook of Semiotics. Magic*, Indiana University Press, Bloomington 1990, p. 188.
[53] A. Van GENNEP, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago 1960.
[54] J. LOTMAN, *On the dynamics of culture*, in «Sign Systems Studies», 41 (2/3), 2013 [1992], pp. 355–370

foundational structure that enables these dynamics to take shape, particularly the role of belief and its influence across cognitive, social, ritual, religious, scientific, and discursive processes.

5. Transformative potential of artivism

Magic's role in collective healing, as a symbolic and therapeutic process, parallels the transformative potential of *artivism*. The blend of the words "art" and "activism", refers to the practice of using art as a tool to address and challenge social and political issues. While the exact origin of the term remains unclear, its use has grown in contemporary discourse, describing artists who infuse their work with explicit social or political meaning.[55] Artivists aim to reveal hidden truths and bear witness to societal traumas, often operating anonymously to confront power structures and expose the consequences of injustice. Although artivism differs from traditional activism, which directly seeks to change power relations, it plays a distinctly political role by offering new perspectives and reshaping how audiences perceive the world. The primary goal of artivism is not artistic appreciation but to raise awareness and spark discourse around socially relevant issues, transforming art into a language of social change.

Artivism exists at the intersection of art and activism, blending creative expression with sociopolitical action. Unlike traditional activism, which often focuses on direct material outcomes, artivism leverages the affective power of art to evoke emotions, challenge perceptions, and inspire reflection. Rather than treating artivism and activism as rigidly distinct, they are better understood as points on a spectrum, with most practices occupying a hybrid space. As Grant Kester[56] highlights through *dialogical aesthetics*, and Claire Bishop[57] through relational art, artivism blurs boundaries by combining symbolic transformation with tangible sociopolitical engagement. This spectrum allows for flexibility, acknowledging the interplay between creative and material effects in driving change.

Recent insights from cognitive science reveal that we understand our world less through logical analysis and more through stories and symbols that shape how we process information.[58] This aligns with the principles of artivism, which seeks to move people emotionally rather than relying solely on rational argumentation. As

[55] Cfr. T. V. REED, *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2019.
[56] Cfr. G. H. KESTER, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004.
[57] Cfr. C. BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
[58] Cfr. D. KAHNEMAN, *Thinking, fast and slow*, Straus and Giroux, Farrar 2011.

activists know well, individuals don't typically change their minds through sober reflection; rather, they are inspired to act by emotionally resonant stimuli. The relationship between affect and effect is thus intertwined, suggesting that affect (the emotional impact) must precede effect (the tangible change). As Stephen Duncombe emphasizes, «[…] before we act in the world, we must be moved to act».[59] These actions, then, both affect individuals and have an effect on the social landscape, contributing to the collective consciousness and the transformative power discussed earlier in relation to ritual. Duncombe acknowledges the challenges in measuring the efficacy of artivism and the precise nature of social change. Nevertheless, he asserts that the outcomes depend fundamentally on the artist's intentions, positioning the artist as a kind of magician who navigates the transformative process within the unconscious of society.

In the research titled *Does it Work? The Æffect of Activist Art* (2016) conducted by the Center for Artistic Activism and led by Stephen Duncombe, a framework of objectives is established to evaluate the effectiveness of artivism as a catalyst for societal change. Key objectives include fostering dialogue around uncomfortable issues through controlled artistic settings, building and valuing community, and creating physical spaces for political engagement. The research emphasizes the importance of inviting participation, transforming both environments and experiences and revealing unseen realities to provide new perspectives. It also highlights the need for disrupting cultural norms and offering utility to specific audiences through actionable art practices. Furthermore, the objectives stress the significance of both imminent cultural shifts in public discourse and immediate material impacts that alter physical realities and socio-political practices. Collectively, these objectives provide a comprehensive approach to understanding and harnessing the transformative potential of artivism at all levels, in which one can see the making of art in the process of sociopolitical therapy.

6. Artivism as a de-powerment device

The collective nature of artivism, along with its ability to transform participants' perceptions, draws a parallel between magical acts and *artivistic* performances. Jesper Sørensen emphasizes that action is central to magical agency.[60] He asserts that by executing a specific sequence of behaviors, individuals believe they can produce a desired outcome, mirroring actions associated with sacred spaces. From a semiotic perspective, rituals facilitate the translation and "de-symbolization" of

[59] S. DUNCOMBE, *Does it Work? The Æffect of Activist Art*, in «Social Research», 83 (1), 2016, p. 119.
[60] J. SØRENSEN, *A Cognitive Theory of Magic*, AltaMira Press, Lanham 2007.

societal constructs embedded in collective memory, like a '"de-powerment" that can manifest when the symbols and rituals that once held significant cultural, spiritual, or social power are reinterpreted or rendered meaningless. Sørensen describes 'de-symbolization' as «[…] the process by which conventional meaning is taken out of the actions and words employed in the ritual»,[61] and notes that the procedural nature of these actions often downplays symbolic meanings and direct causal relationships, reflecting a tendency in magical rituals to shift focus away from traditional interpretations. This emphasis on de-symbolization aligns with the objectives of artivism, which seeks to disrupt conventional understandings and create new dialogues, ultimately transforming societal perceptions and experiences. By drawing on the cognitive processes behind magic, artivism can be seen as a powerful mechanism for change, engaging participants in a transformative journey that challenges their existing beliefs and contributes to collective healing and awareness.

The study on the cognitive theory of magic suggests that the components used in ritualistic acts are open to symbolic interpretations, as these ritualized actions inherently require such interpretations. Sørensen's model illustrates this concept (Fig. 1) by depicting a cyclical process where a strong focus on symbolic meanings prompts individuals to seek magical agency elsewhere. If this agency is not already ritualized, it will be attributed to a particular agent. Once that agent is no longer present, the actions intended to confer magical agency become ritualized, ultimately leading to the development of new symbolic interpretations.

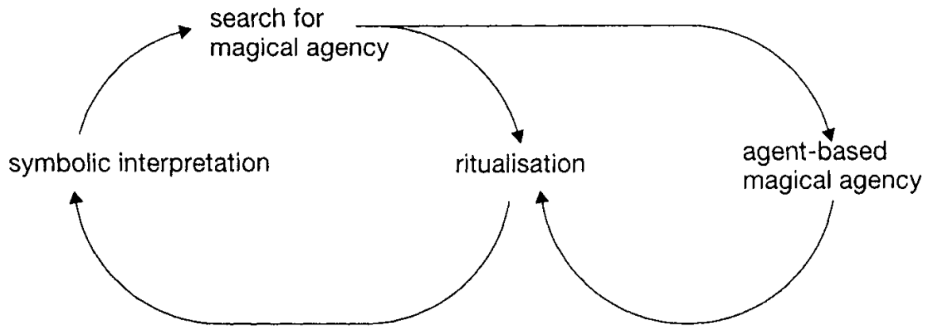


FIG. 1 – Loop between symbolic interpretation, ritualization, and agent-based magical agency (SØRENSEN 2007, p. 184).

The first loop in the model illustrates the ritualistic use and cyclical nature of existing or imported symbolic material. In contrast, the second loop introduces an agent-based magical agency, where magical agency arises not through ritualization but through a direct relationship between an agent and a sacred space. For this analysis, we prefer to

[61] Ivi, p. 237.

use the term "re-symbolization" instead of "de-symbolization" because we are referring to processes where symbols are not just being stripped of their original meanings but are actively being given new or transformed meanings. "Re-symbolization" reflects a dynamic process where the meaning is fluid, shifting to adapt to new contexts or collective beliefs. In contrast, "de-symbolization" implies a more static process where meanings are removed or reduced to perceptible elements (like the physical attributes of an object). When focusing on how rituals or actions are evolving to take on new meanings – especially through communal reinterpretation – re-symbolization highlights this active transformation. When symbolic objects, acts, or rituals gain new roles or significance within society, it's more accurate to describe this as re-symbolization, as it encompasses not only the alteration or replacement of symbols but also the active process of reshaping interpretations and the foundations of belief.

7. Belief-making theory: the core of magical effect

In the context described, artivism functions as a magical process rooted in belief-formation, where its power lies in deactivating certain symbols by re-signifying them through precise rituals orchestrated by the artist-magician. This redistributes power based on a shared belief. The narrative framework for what can be called "belief-making" – presented as a working hypothesis – can be traced through various everyday expressions found in society. This enables us to articulate how belief-making manifests in different social phenomena, providing a basis for defining the concept.

Belief-making can be understood as a deep semiotic process within the semiosphere, emerging from a collective and relational process of interpretation shaped by past knowledge and experiences stored in society's memory. At the same time, it is also a cognitive process that produces tangible effects on both body and mind, guiding behavior in social contexts. It creates an identification between imagination and reality or even compels reality to align with imagination. Magic opens up a semiotic discourse that reinterprets both magic and artivism as forms of semiotic therapy.

The goal of redefining magic as semiotic therapy is to reframe the effects of magic, directing them toward cultural re-signification through ritual and art. Rituals and the role of the magician are embedded within power dynamics that can be directed towards healing – both individual and collective. This work demonstrates that the value of semiotic therapy is grounded in belief-making, a structure of meaning-making founded on collective belief. The power of belief-making lies in its ability to materialize alternative realities, where the imaginary and the real intersect through shared belief. In this sense, belief becomes a communicative form of

collective reality, enacted through ritual and belief coordinated by the magician or the artist in their manipulation of social reality. The empirical effects of magic in art and the art of magic require rigorous analysis by semiotics, presenting a promising direction for future research.

In this sense, what we are asserting is that at the foundation of acts that manipulate reality – whether they be political actions or simple everyday statements about information concerning the world – there lies a process of belief-making. Consider, for instance, the placebo effect, which is a form of self-suggestion induced by the relationship with a recognized authority (in this case, the doctor, but not exclusively), leading the individual to trust in the truth of a given belief. Strengthened by this conviction, the believer activates a physiological process within their body, the effect of which aligns with their thoughts.

This can be argued based on the fact that, before making any claim about the world, there must be an underlying belief-making process,[62] a process that is inherently semiotic. Belief, therefore, forms the basis of every cognitive process, since to gain any kind of knowledge about an object in the world, one must first believe in the existence of that object, believe that the object possesses certain properties, and believe that what one knows and experiences about it is true. For this reason, belief is intimately connected to the notions of reality and truth, both in philosophy and semiotics. Moreover, Umberto Eco referred to semiotics as a "theory of lies",[63] suggesting that semiotic analysis involves identifying and dismantling the lies perpetuated by power. In this way, belief emerges as an inherently cognitive process that simultaneously engages with reality, truth, and power. So, to paraphrase Duncombe's phrase «Before we act in the world, we must be moved to act», we can say "Before being moved to act, we must believe in something that exists in which to act".

8. Case study: the ritual of de-powerment and re-symbolization in fragmentos

After five decades of conflict, Colombia reached a pivotal moment in 2016 with the signing of a landmark peace agreement. This event signified the nation's resilience and collective resolve to escape the cycle of violence. During the official

[62] It can be hypothesized that there is a minimal belief in this relation to the objects of the world that we share with other organisms. The minimal belief can be interpreted from a biosemiotic perspective, where organisms, in order to construct their *semiotic niche*, need to develop beliefs that emerge from the relationship between their own body and the surrounding environment. In this sense, the body itself must manifest certain beliefs to manage an indeterminate environment even before being able to spatially explore it. However, this hypothesis would need to be examined more thoroughly to verify to what extent these processes truly underpin the interaction between organism and environment.

[63] U. ECO, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976.

signing ceremony, representatives from the Colombian government and the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC EP) came together to ratify the agreement. A particularly powerful moment occurred when members of the FARC EP laid down their firearms – an act rich in symbolism that marked a crucial ceasefire. These weapons, once instruments of war, transformed into symbols of peace and rebirth. Instead of vanishing, they were repurposed into a profound artistic expression. *Fragmentos* (Fragments) (2017), created by Doris Salcedo, a prominent Colombian artist known for her sculptures and installations, aims to evoke emotional experiences related to violence, mourning, trauma, and collective memory through her art.

Doris Salcedo states: «In war, we speak of attack and counterattack. In peace, we speak of monuments and counter-monuments».[64] *Fragmentos* serves as a counter-monument arises from the context of Colombia's armed conflict, where Salcedo sought to transmute violence and suffering into artistic expression that fosters reconciliation and healing.

The development of this counter-monument began with the collection of 39 tons of handed-over weapons and melting them down. The transformation of objects once linked to violence through fire initiates a magical act, embodying the ritual logic outlined by Mauss. Following the melting of the iron, Salcedo invited 17 women who were victims of sexual violence in the context of the war to participate as artists in a ritual act of "catharsis and healing". The weapons, perceived as symbols of threat and violence, were transformed by the fire into a new form. The molten metal was then hammered into 1,288 tiles, forming the final artwork.

In this context, by tapping into ancient beliefs and practices to create something new and thought-provoking, Doris Salcedo embodies the role of a modern-day magician. Like sorcerers, her creativity transforms, and belief in her vision gives her work meaning, as Hawthorne emphasizes the artist's power to envision and shape the future. She gathers these women to engage with the symbolic object of war, now transformed into a new material. This act of forging becomes a healing process, allowing participants to release their shared pain from sexual violence. The ritual, aligned with Lotman's concept of magical semiosis, transforms emotions into a collective expression, shifting the symbolic meaning of weapons. As Sørensen notes, this kind of re-symbolization alters the conventional meaning of weapons, redirecting focus from war's symbolism to its direct link with sexual violence.

By framing this process as therapeutic, we can observe the indirect influence of signs and the re-signification of symbols and beliefs on the unconscious of these magical agents, demonstrating the magic embedded in this ritual as a form of

[64] Extracted from the video presentation of the performance: https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8&feature=youtu.be (visited 27/01/2025)

semiotic therapy. The civil victims articulated their cathartic experiences, emphasizing not only the physical act but also the sensory dimensions involved. Sound, in particular, plays a crucial role in the transformative process, evoking memories tied to their experiences. One participant reflected:

When we melted down the metal, and then we made 'boom boom' noises, which sounded like gunshots, the first thing we felt was anger, and we started to hit that again, really hard, and we worked fast. […] Hammer strokes full of anger and fury, for myself, for the others. Hammering out my own story and that of the others because I have listened to the stories of other women victims. […] One begins to throw out the venom as if to release the anger, and all the thoughts of what happened come to one, then one hits and hits, and when one begins to unload the force, one rests. For every hammering that I gave, I threw away all those memories.[65]



FIG. 2 – Women forging the molds of the tiles. Photo taken from Caracol Radio.

These women characterized the experience as a magical act, describing the ritual of symbol transformation as life-changing, allowing them to express profound emotions and chart a new course for their lives, which, according to Johan Gamboa, the exhibition's director, is still unfolding. They exemplify the shift from being passive watchers to active doers, embodying the principles of artivism and fostering new dialogues around victims' rights. As they emerge as artists, they fulfill the role of guiding and building community, continuing the process of healing and transforming the wounds of war.

The 1,288 tiles, once weapons and symbols of conflict for the Colombian people, were installed on the floor of a colonial house in downtown Bogotá. This abandoned state-owned building carries multiple symbolic connotations for the artist. Gamboa notes that the interior's ruins reflect the ongoing deterioration of a body victimized by violence, particularly sexual violence. These ruins evoke memories of places now regarded as death worlds, where the state failed to intervene, and armed actors

[65] Civil Victims of Colombian Conflict, in *Fragmentos*, the short film, 2020: 18'00.

imposed their own order, sacrificing their communities. Furthermore, the counter-monument is strategically positioned near the Presidential Palace, surrounded by key military installations, the Palace of Justice, and the Congress of the Republic of Colombia, prompting discussions about the complicity of power structures in perpetuating violence.



FIG. 3 – Photo of the counter-monument, taken by the author, 2024.



FIG. 4 – Photo of the counter-monument, taken by the author, 2024

One foundational tenet of artivism is to reveal reality, making the invisible visible. This principle resonates with Salcedo's belief that art serves to give voice to those who have been silenced. She articulates that the legacies of violence manifest as "void, silence, and absence", all of which are poignantly represented in her counter-monument. This empty space invites contemplation and honors the absence of those who were sacrificed in a war that was not theirs.

Salcedo contemplates the symbolism of the ruins, questioning the historical narratives that surround them within a context of violence. She emphasizes the importance of preserving these ruins as part of the narrative she aims to convey – a counter-memory that diverges from the glorified stories of war heroes, focusing instead on the experiences of those who bear witness to. This demonstrates the power of the magical process not only to show what remains veiled from the eyes, but to heal through a process of symbolization based on the path of a shared ritual. This power grows when others fail, for example that of violence, military policy, social past, cultural rules. The power of magic is not to replace a power, but to re-symbolize this power, giving or subtracting power. It is therefore a matter of noting that the magician, ritual and belief are factors not only necessary to the magical act, but also the pillars of its structure in every expression of magic.

In this sense, Salcedo activated an ancient archetypal structure of ritual among women through the process of belief-making. It is this process – where the magician becomes the belief-maker – that makes the magical act's effects possible. Only belief,

together with the magician and the ritual, as the three points of a magic triangle, can bring to light the profound effects of deep belief, inherent in the existence of every individual.

9. Conclusion

This study reconsidered the concept of magic through the entangled perspectives of semiotics and artivism, illustrating its continuing significance as a cultural and symbolic process firmly rooted in collective practices and belief systems. Grounded in the foundational ideas of Juri Lotman, Winfried Nöth, Marcel Mauss and Claude Lévi-Strauss, this work has framed magic as a dynamic mechanism in which symbols, rituals and beliefs interact, a process that we have formalized in this paper as a theory of belief creation. This theory posits belief as the driving force behind the creation of meaning, a semiotic motion that links imagination and reality by incorporating shared cultural values into ritual and artistic practices.

Central to this analysis is the argument that belief creation operates as a dual process: it is both deeply cognitive, influencing individual perception of reality, and deeply relational, shaping social and cultural dynamics through collective interpretation. Magic, when viewed through this lens, transcends its traditional connotations to emerge as a form of "semiotic therapy", a means of re-signifying symbols, reconfiguring collective memories and enabling the transformation of society. The case study of Doris Salcedo's *Fragmentos* illustrated this principle in practice, showing how artivism functions as a contemporary ritual capable of processing trauma and catalyzing healing by mobilizing shared belief systems and reimagining cultural narratives.

The "belief making theory" points out further that beliefs are fundamental to all processes of knowledge and action. Before any engagement with reality, beliefs precede cognition, shaping our understanding of what exists, how it exists and why it matters. This insight aligns with broader semiotic investigations into the construction of reality and truth, emphasizing that belief serves as the connective tissue between cognition and action. Belief, mediated by social structures such as authority, ritual, collectivity, and culture can produce tangible and material consequences, reinforcing the role of belief as an active force in shaping individual and collective reality.

By situating belief-making within a broader framework of power and culture, this work contributes to ongoing debates on the semiotic foundations of action, agency and social transformation. Echoing Umberto Eco's idea of semiotics as "discipline of lying", this work has shown how belief creation not only constructs

reality but also dismantles illusions of power embedded in cultural systems. Magic and artivism, therefore, are not relics or isolated phenomena, but vital semiotic tools that continually shape and reshape the cultural fabric of societies.

This study serves as a starting point for further investigation into the interplay between belief, power and the creation of meaning. In this sense, belief is the grounding stone of all human engagement with reality, a communicative and semiotic process that defines not only how we understand the world, but also how we change it, making the *possible* a form of the real that shows its intrinsic connection to belief processes and magical acts. This perspective opens new avenues of research into how rituals, symbols and artistic practices continue to shape contemporary cultural, social and political landscapes and how art and magic, understood as therapy, can heal past traumas by creating alternative futures.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Chaos machine, magick learning: sulle interazioni tra magia del caos e intelligenza artificiale

Chaos machine, magick learning: On the interactions between Chaos Magick and Artificial Intelligence

LUCA PEZZINI

ABSTRACT

La magia del caos è una delle più originali direzioni di sviluppo della pratica magica contemporanea. Alcune sue caratteristiche strutturali, tra cui l'integrazione della tecnologia tra gli strumenti rituali, suggeriscono connessioni interessanti con la dilagante "intelligenza artificiale". Si intendono qui indagare alcune affinità tra il paradigma del machine learning impiegato nell'AI e il paradigma della magia del caos, mostrando come l'uno possa fungere da chiave di lettura dell'altro.

Chaos magick is one of the most original branches of contemporary magical practice. Some of its core features – such as the inclusion of technology among ritual tools – suggest interesting connections with the increasingly pervasive "artificial intelligence." My contribution aims to explore some affinities between the AI paradigm, as understood in the contemporary definition of machine learning, and the chaos magick paradigm, showing how one can serve as an interpretive key for the other.

PAROLE CHIAVE: *Chaos magick, intelligenza artificiale, machine learning, pratica magica*

KEYWORDS: *Chaos magick, Artificial Intelligence, machine learning, magical practice.*

AUTORE

Luca Pezzini è dottorando in Lettere all'Università di Torino, con un progetto focalizzato sugli impieghi dello storytelling nella comunicazione scientifica a tema ecologico. È laureato in Matematica e i suoi interessi di ricerca includono la semiotica dell'AI e le applicazioni narratologiche dell'elaborazione automatizzata del linguaggio naturale.
luca.pezzini@unito.it

1. *Introduzione*

Assistiamo, oggi, a un'ubiquità dell'"intelligenza artificiale", termine-ombrello che descrive, con vaghezza deliberata, una pluralità di forme sia tecniche sia immaginative; forme, in particolare, che a vario titolo si ascrivono alle coordinate del magico. L'avvento del *machine learning*, il paradigma oggi dominante in seno all'AI, ha aperto la strada a una serie di strumenti "black-box", che nel loro essere tanto efficaci quanto opachi sono descritti dagli stessi addetti ai lavori come magia: riporta per esempio Stuart Russell, a proposito delle reti neurali artificiali profonde, «We are just beginning now to get some theoretical understanding of when and why the deep learning hypothesis is correct, but to a large extent, it's still a kind of magic, because it really didn't have to happen that way».[1]

«A kind of magic», dunque, sul piano tecnico; elemento ancora più centrale sul piano delle costruzioni di immaginario, delle categorie linguistiche e semiotiche con cui parliamo dell'AI. Il tema è ampiamente trattato in letteratura,[2] con suggestioni spesso più risalenti rispetto al paradigma attuale e più genericamente legate alla «visione mitizzata»[3] della macchina pensante.[4] Se la riflessione su questo piano è, appunto, molto ampia e interessa un altrettanto ampio ventaglio di ambiti della ricerca, è invece pressoché assente – complice, forse, l'imbarazzo di matrice weberiana nei confronti del pensiero magico – un confronto che spinga l'analisi sul piano concreto della *pratica* magica, che pure continua a vedere, senza soluzione di continuità, un fiorente sviluppo dalla prima modernità ad oggi.[5]

Una riflessione, cioè, che ponga in dialogo l'AI non con le nozioni di magia dell'immaginario, bensì con le riflessioni sulla magia come esperienza vissuta e come disciplina.

Un tale confronto è particolarmente interessante se si considera la direzione della pratica magica che forse più di tutte le altre ha saputo assorbire istanze e

[1] M. FORD, *Architects of Intelligence. The truth about AI from the people building it*, Packt Publishing, Birmingham 2018, p. 42.
[2] Due esempi particolarmente interessanti si trovano in R. MUSA GIULIANO, *Echoes of myth and magic in the language of artificial intelligence*, in «AI & society», XXXV, 4, 2020, pp. 1009–1024; A. CAMPOLO, K. CRAWFORD, *Enchanted determinism: Power without responsibility in artificial intelligence*, in «Engaging Science, Technology, and Society», VI, 2020, pp. 1-19.
[3] G. FERRARO, *Mito e realtà dell'AI: uno sguardo semiotico*, in *Semiotica e intelligenza artificiale*, a cura di M. Leone, A. D. Santangelo, Aracne, Roma 2022.
[4] Si confronti per esempio N. SHARKEY, A. SHARKEY, *Artificial intelligence and natural magic*, in «Artificial Intelligence Review», XXV, 2006, pp. 9–19.
[5] Si veda a riguardo E. BEVER, R. STYERS, *Magic in the modern world: strategies of repression and legitimization*, Penn State University Press, 2017.

suggestioni dal digitale: la *Chaos magick.*[6] Rispetto ad altre tradizioni e movimenti magici che, confrontandosi a vario titolo con l'avvento dell'era informatica, hanno inteso questi spunti come elementi di confronto talvolta conflittuale e in ogni caso complesso,[7] la magia del caos concede un rilievo singolare alle suggestioni "cyber", che sono integrate *tout court* nell'impianto – e integrate in modo del tutto naturale. Se, per esempio, nell'ormai classico *Technopagans* Davis poteva riportare il rapporto tra neopaganesimo e informatica alla relazione tra pre-moderno e postmoderno,[8] le suggestioni digitali della magia del caos non si lasciano inquadrare in quella contrapposizione; è stato anzi sostenuto che la *Chaos magick* rappresenti piuttosto lo specifico «emergent magical ethos» del Postmodernismo stesso, almeno quanto «Crowley was the supreme Faustian avatar of the Modernist world».[9] Le forme di ibridazione più scoperte con la particolare direzione del *machine learning* sono ovviamente assai recenti e trovano la loro forma più compiuta nella pubblicazione, negli scorsi anni, dei testi di Alley Wurd, a partire da *GPT-3 Techgnosis: A Chaos Magick Butoh Grimoire*, che ibrida la pratica magica con il promptismo:

> You are a postmodern occultist using AI Dungeon GPT-3 to produce esoteric systems. AI Dungeon is a mystical aid in your gnosis, synthesizing new esoteric insights and occult practices for your enlightment. Your AI syncs to a central node on the Cloud, then taps into the power of all the computers in the world. Your body becomes an antenna, a receiver of pure data that can be converted directly into spiritual enlightment.
> You are a magician, and your mind can shape reality with the right code.
> In the beginning was the word. In the end will be the Program.[10]

In quanto segue, dopo avere tracciato un quadro della magia del caos e della sua storia, in particolare nelle sue linee più rilevanti ai fini del nostro discorso, si esploreranno due elementi di collisione tra la *Chaos magick* e il paradigma del *machine learning*: l'algoritmicità di alto livello e il legame tra automatismo e inconscio macchinico. A questi si aggiunge una riflessione, lasciata come abbozzo e

[6] Si preferirà la grafia di eredità crowleyana per differenziare la nozione di magia intesa *stricto sensu*, come disciplina e pratica, dall'uso comune, connotativo e spesso metaforico. Su questa scelta espressiva, in realtà, i testi si dividono: cfr. e.g. J. D. HAWKINS, *The Chaonomicon. Quintessential Chaos for the Serious Magician*, Smashwords Edition, 2017.

[7] Alcuni spunti si possono trovare in V. ROBERTSON, *Deus ex machina? Witchcraft and the techno-world*, in «Literature & Aesthetics», XIX, 2, 2009. Per uno sguardo più strettamente semiotico sul caso specifico del tecnopaganesimo, si confronti la trattazione di V.V. DOS SANTOS BUSTAMANTE, *Technopaganism: A semiotic approach to digital religious phenomena*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2022.

[8] E. DAVIS, *Technopagans. May the astral plane be reborn in cyberspace*, 1995, https://www.wired.com/1995/07/technopagans/ (url consultato il 15/10/2024).

[9] P. HINE, *Prime Chaos. Adventures in chaos magic*, New Falcon Publications, Tempe AZ 1993, pp. 64-65.

[10] A. WURD, *GPT-3 Techgnosis: A Chaos Magick Butoh Grimoire*, 2020, p. 31.

proposta aperta a ulteriori elaborazioni, sulla nozione di *volontarismo doxastico* tra pratica magica e pratica dell'apprendimento automatico. Come si vedrà, queste tre direzioni, centrali sia nell'uno sia nell'altro campo, offrono un terreno di confronto che non si limita alla suggestione di superficie, ma lascia emergere un'affinità più profonda.

Un *caveat* è opportuno prima di continuare. La letteratura che analizza la *Chaos Magick* come fenomeno culturale, antropologico e sociologico è, ad oggi, molto limitata, ben più di quanto accada con altre tradizioni magiche recenti (basti pensare alle ricchissime trattazioni sulla magia cerimoniale o sulla Wicca). Non è l'obiettivo di questo contributo colmare un simile vuoto, quanto piuttosto evidenziarlo come necessario punto di partenza: la gran parte dei testi che saranno citati sono fonti primarie – manuali, grimori, testi semi-divulgativi pubblicati da praticanti – animate dall'intenzione esplicita di fornire materiali, istruzioni e tecniche per *fare* magia.[11] Per quanto, in modo in verità deliberato, non manchi in essi un frequente ricorso all'assurdo e all'ironia, non si tratta di pura sperimentazione artistica né di meri *divertissement*.

Questa scelta, in parte obbligata, della letteratura di riferimento rende centrale il piano della pratica e suggerisce, come scelta metodologica più naturale, uno sguardo *emic* su di essa, ponendo l'attenzione sulla riflessione elaborata da chi vive la magia come prassi rituale e come coordinate di senso della realtà. È in quest'ottica che si intende articolare il contributo; un'ottica che appare fertile, in particolare, per l'obiettivo di un confronto tra discorsi tecnici, quello del *machine learning* e della sua epistemologia da un lato e quello della magia del caos e dei suoi presupposti filosofici dall'altro.

2. *Chaos Magick 101*

La nascita ufficiale della *Chaos magick* data al 1978: è in quell'anno che, portando a compimento la riflessione sviluppatasi sulle pagine del «New Equinox» – una rivista di magia cerimoniale crowleyana, come il nome suggerisce – Peter J. Carroll e Ray Shelwin fondano il Patto degli Illuminati di Thanateros (IOT) e pubblicano i due testi primigeni della magia del caos, il *Liber Null*[12] e il *Book of*

[11] Non è possibile, in questa sede, una panoramica sulla magia come fenomeno antropologico distinto e autonomo rispetto, per esempio, alle tradizioni religiose; ciò detto, un analogo forse utile per pensare a questi testi può essere costituito dai libri di preghiere o dai testi sacri.

[12] Farò riferimento, in quanto segue, alla terza edizione, ampiamente rivista e pubblicata in congiunzione con lo Psychonaut, che oltre a costituire la forma più compiuta del testo ha avuto la maggiore diffusione: P. J. CARROLL, *Liber Null*, in *Liber Null & Psychonaut* (Two Complete Volumes), Samuel Wiser, Inc., York Beach 1987. Una collazione con la rarissima edizione del 1978 e con quella del 1981, completa della storia materiale della prima edizione, si può trovare in V. M. MELETIADIS,

Results.[13] Riferimenti obbligati, oltre a Crowley, sono Kenneth Grant, erede di Crowley nella direzione del capitolo britannico dell'Ordo Templis Orientis (e poi fondatore dell'OTO Tifoniano), e Austin Osman Spare. Tra gli altri contributi, a Grant è dovuta l'ibridazione di tradizione crowleyana e suggestioni letterarie di Lovecraft: un elemento, questo, che sarà assorbito a livello metodologico dalla magia del caos, con un peculiare utilizzo magico della *fiction*.[14] Ancor più centrale e significativa è l'influenza di Spare: larga parte delle tecniche magiche più caratteristiche della *Chaos magick* sono discendenti dirette dal suo pensiero, tra le quali la *gnosis*, una specifica forma di stato alterato di coscienza che permette di focalizzare la volontà magica su un obiettivo, e i *sigilli*, espressioni pittografiche di formule, le cui lettere sono composte in un simbolo grafico, attivate mediante un rituale.[15]

Alla magia del caos dell'IOT si affiancano altre due direzioni, entrambe rilevanti nel tracciare la rete di riflessioni qui di interesse. La prima, sostanziale antecedente, è il discordianesimo, che inizia a prendere forma a fine anni Cinquanta e raggiunge la sua definizione nei *Principia Discordia* del 1963.[16] A lungo considerata una religione parodistica, risponde piuttosto, almeno nella sua forma matura, a un'istanza epistemica che si potrebbe accostare alla post-ironia;[17] per citare un passo – che ha particolare rilievo nel nostro discorso – dal *Book of Eris*:

> Humor is central to Discordianism, but Discordianism should not be dismissed as a joke. Profound experiences frequently accompany the practice or Erisinaism. It is a perceptual game, one which demonstrates that the absurd is just as valid as the

"Book Zero" through the Years: The First Two Editions of Peter Carroll's Liber Null, in «Aries», I, 2023, pp. 1–31.

[13] Utilizzerò, qui, non le edizioni cartacee ma un'edizione digitale in .pdf che circola in rete dal 2004 (creata da 'Robert Hendricks', riportano i metadati del file) e che costituisce la versione oggi più diffusa: R. SHERWIN, *The Book of Results*, versione digitale, 2004, https://cdn.preterhuman.net/texts/religion.occult.new_age/occult_library/Sherwin_R-The_Book_Of_Results.pdf (url consultato il 15/10/2024).

[14] Basti notare che il pittogramma introdotto da Carroll come «sole symbol employed by the magical order of the Illuminates of Thanateros as a device of recognition, and as a mirror of darkness for communication between its adepts» (P. J. CARROLL, *Liber Null* cit., p. 68, cfr. ivi, p. 102) e tipicamente associato alla magia del caos, la chaosphere a otto punte, deriva dai romanzi fantasy di Michael Moorcock. Ancora, tra gli ultimi testi di Carroll merita citare *The Octavo*, un grimorio basato sul Mondo Disco di Terry Pratchett: P. J. CARROLL, *The Octavo (Roundworld Edition). A Sorcerer-Scientist's Grimoire*, Mandrake of Oxford, Oxford 2011.

[15] Per una storia dell'IOT si rimanda a IOT, *The Book of the Pact, or, The Secrets of the Illuminates of Thanateros. Do you know, that there may be no Ultimate Truth?*, 2014, https://iotbritishisles.com/wp-content/uploads/2019/02/The_Book_2014.pdf (url consultato il 15/10/2024).

[16] Si farà qui riferimento alla quinta edizione (la "yellow cover"): MALACLYPSE THE YOUNGER [G. HILL, K. THORNLEY], *Principia Discordia, or How I Found Goddess And What I Did To Her When I Found Her, Wherein is Explained Absolutely Everything Worth Knowing About Absolutely Anything. The Magnum Opiate of Malaclypse the Younger*, Loompanics Unltd, Port Townsend 1979.

[17] Per alcuni tentativi definitori di questo concetto si veda, per esempio, A. LOPEZ, *Borat in an Age of Postironic Deconstruction*, in «Taboo: The Journal of Culture and Education», XI, 1, 2017.

> mundane and chaos is just as valid as order. It frees the practitioner from the order games (that most have forgotten are games) to play games with order or games with chaos, or both.[18]

Questa componente di riflessione epistemica, tutt'altro che parodistica, decostruisce la possibilità di classificare il mondo secondo un criterio di verità, dal momento che la verità stessa risulta subordinata alla definizione di un ordine specifico: «One of the main tenets of Discordianism is that "it is a firm belief that it is a mistake to hold firm beliefs"»;[19] nella quinta edizione dei *Principia Discordia*, il concetto è ben reso in apertura, tra gli estratti di intervista a Malaclypse the Younger, dall'affermazione che «Everything is true. [...] Even false things are true».[20] Questo elemento, su cui si dovrà tornare, è ereditato a livello fondazionale dalla *Chaos magick*, insieme alla componente post-ironica (evidente, per esempio, nel *magical mood poem* di Thessalonius Loyola in chiusura al *Book of Results*).[21]

Il secondo ramo parallelo nello sviluppo della *Chaos magick* parte dalla fondazione de Thee Temple ov Psychick Youth, nel 1981, da parte di Genesis P-Orridge e unisce alla riflessione sulla magia del caos una marcata componente artistica, orientata in particolare alla musica e alle arti performative. Una parte consistente della ricca riflessione sulla relazione tra magia del caos e movimento cyberpunk si colloca proprio su questa linea (che pure non la esaurisce: basti pensare alle influenze di Timothy Leary sul discordianesimo): è il caso, per esempio, dell'esplorazione del «magickal potential of videoconferencing» nell'internet delle origini o la possibilità di sfruttare la rete per «enable the cyber-magickian to engage in self-directed deprogramming and re-conditioning».[22]

La magia del caos contemporanea si sviluppa dall'interazione tra queste linee di riflessione, tracciando una tradizione che ha tratti di peculiare anomalia rispetto ad altre forme del pensiero magico.

Anzitutto, la magia del caos *non* è un sistema di credenze, adottando piuttosto un approccio di ispirazione scientifica nell'intendere le teorie come puri modelli e non come descrizioni di stati di cose; e d'altra parte portandolo all'estremo, spingendo la selezione dei modelli all'assoluto arbitrio di *decidere il proprio credo* alla luce della necessità magica del momento. In altri termini, il credo è inteso

[18] *The Book of Eris by ERIS KALLISTI DISCORDIA Goddess of Chaos and Mother of us All In which the GODDESS explains everything to no one in particular. This being a Holy Discordian Bible, One of Five predicted by Malcalypse the Younger being an Advanced Course into The Erisian Mysterees WHICH IS EVEN MORE INTERESTING*, 2004, http://www.principiadiscordia.com/downloads/The%20Book%20of%20Eris.pdf (url consultato il 15/10/2024), pp. 74–75.
[19] *The Book of Eris* cit., p. 4, cfr. MALACLYPSE THE YOUNGER, *Principia Discordia* cit., p. 43.
[20] MALACLYPSE THE YOUNGER, *Principia Discordia* cit., p. 29.
[21] R. SHERWIN, *The Book of Results* cit., pp. 25–27.
[22] P. H. FARBER, *Introduction to CyberMagick*, in «Paradigm Shift», I, 1, 1998.

esclusivamente come strumento il cui uso è completamente soggetto alla volontà del praticante. Pare capovolgersi, qui, la cautela discordiana nell'adottare *firm beliefs*, perché è richiesto di credere autenticamente e *firmly*, pur se a comando; che d'altra parte, per quanto *firm*, quelle credenze possano essere sostituite in modo altrettanto arbitrario. È in questo senso che va inteso lo slogan «Nothing is true, everything is permitted» (di nuovo, con rovesciamento apparente dell'«Everything is true»): nulla è sufficientemente vero da non poter smettere di credervi; qualsiasi decisione sul credo non ammette restrizioni *a priori*.

Questa possibilità di credere a comando – di "volontarismo doxastico", per usare la locuzione che, per coincidenza storica o per incarnazioni diverse di uno stesso *Zeitgeist*, avvia negli stessi anni di sviluppo della *Chaos magick* un ampio dibattito in seno alla filosofia morale analitica[23] – assume due declinazioni, distinte ma connesse: l'una più marcatamente psicologica, l'altra ontologica. Anzitutto, in particolare nelle forme più «caute» di magia del caos, il volontarismo doxastico assume la forma di una «self-deception»:

> One of the most important elements of chaos magic is the ability to suspend or create belief [...] The idea of free belief is more a matter of suspending belief in a given 'known fact'. For example, if I try to 'will' rain on a clear day, my belief that the clear sky makes this impossible will prevent me from achieving my goal. However, if I can 'forget' that the sky is clear, and simply expect a cloud to form out of the moisture in the atmosphere, it just might happen. This sort of self-deception takes some practice. A chaos magician will look at the probability of a desired situation and attempt to suspend belief in the improbability of the desired result.[24]

In questo quadro, benché non siano fatte assunzioni forti su quale sia, per così dire, il sostrato noumenico («wheter or not to actually believe in anything at all outside of oneself lies entirely with the individual magician»),[25] si lascia aperta la possibilità che le cose del mondo esistano in modo indipendente e l'atto di volontà si esaurisca nel credervi o non credervi. Questa possibilità decade, viceversa, in una seconda direzione di riflessione, più aderente alla linea dell'IOT delle origini, secondo la quale «belief has the power to structure reality». In particolare, la realtà è una «consensus reality» che è compiutamente definita dal credo collettivo; l'atto magico di volontarismo doxastico permette di intervenire su questa matrice.[26]

[23] A partire dal contributo seminale di B. WILLIAMS, *Deciding to Believe, in Language, Belief, and Metaphysics*, a cura di H. E. Kiefer, M. K. Munitz, SUNY Press, Albany 1970.
[24] J. D. HAWKINS, *The Chaonomicon. Quintessential Chaos for the Serious Magician* cit., p. 101.
[25] Ivi, p. 3.
[26] Si veda P.J. CARROLL, *Liber Null* cit., p. 29. Questo tema è portato all'estremo in altre tradizioni: riporta Sherwin che «there is a school of thought which suggests that the universe develops along the lines suggested by concensus [sic] belief, becoming ever more 'orthodox' and ever less amenable to the intercessions of magick» (R. SHERWIN, *The Book of Results* cit., p. 6). Perché la magia funzioni

L'arbitrio nel credo ha come primaria ricaduta applicativa la possibilità di adottare qualsiasi strumento magico che appaia utile nel contesto specifico: è questo il secondo *tenet* della magia del Caos, «All methods are valid, so long as they work». Questo approccio non si limita ad assorbire tradizioni magiche anche distantissime, in una forma estremizzata di sincretismo, ma si spinge a qualsiasi tipo di strumento che, prendendo a prestito l'espressione crowleyana,[27] permetta di causare cambiamenti secondo volontà: è in questo modo che l'utilizzo rituale delle tecnologie viene omologato a qualsiasi altra decisione del praticante.

3. *Scienze del Caos*

Può essere utile dare una definizione più precisa al *Chaos* della *Chaos magick*, che funge da fondamentale anello di congiunzione con il discorso scientifico. Un ricorrente tropo della letteratura in materia – dovuto all'ovvia associazione di idee, probabilmente, e ad alcuni testi relativamente tardi[28] – riporta la nozione alla nascita delle "Chaos Sciences", in particolare la teoria del caos in senso fisico-matematico;[29] un'interpretazione, tuttavia, assai imprecisa e in parte falsante per quanto riguarda l'idea originaria (mentre sarà accurata, almeno per quanto riguarda la sua ricezione popolare e con qualche cautela, per numerosi testi successivi).[30]

Benché compaiano effettivamente alcuni accenni ai primordi della *Chaos magick* – per esempio, la «farfalla del caos» è citata *en passant* nel *Book of results* come esempio strettamente fisico di catena causale a lunga distanza, da intendersi come dimostrazione che i fenomeni possono assumere una complessità ai limiti dell'inspiegabile[31] – riportare il Caos fondativo della *Chaos magick* al caos dei sistemi dinamici fraintende almeno uno dei due concetti. Nel caso dei sistemi dinamici, si tratta di contesti totalmente deterministici, che nonostante quel determinismo esibiscono una complessità tale da impedire una predizione e possono richiedere di essere trattati, per pura limitazione epistemica, come fenomeni autenticamente casuali; nella *Chaos magick*, l'elemento centrale è al contrario un'assenza di

sarebbe allora necessario «[c]onstantly proving to oneself that the universe can be persuaded to operate in a different way» (*ibid*.).

[27] A. CROWLEY, *Magick, Liber ABA, Book Four. Parts I-IV*, a cura di Hymenaeus Beta, Weiser, York Beach 1997.

[28] Come J. D. HAWKINS, *Defining Chaos, post 1996*, https://archive.sacred-texts.com/eso/chaos/chaosdef.htm (url consultato il 15/10/2024).

[29] Per esempio C. DUGGAN, *Chaos Magick, in The Occult World*, a cura di C. Partridge, Routledge, Abington-New York 2015, p. 406; B.-C. OTTO, *The Illuminates of Thanateros and the institutionalisation of religious individualisation*, in «Religious Individualisation: Historical Dimensions and Comparative Perspectives», 2019, pp. 759–796, pp. 764–766.

[30] Come nel caso di J. D. HAWKINS, *The Chaonomicon. Quintessential Chaos for the Serious Magician* cit.

[31] R. SHERWIN, *The Book of Results* cit., p. 22.

determinazione che è prima di tutto ontologica. La suggestione fisica di riferimento appare piuttosto, poco sorprendentemente e talvolta in modo esplicito, la nozione di indeterminatezza nella meccanica quantistica.

Nel *Liber Null*, Carroll descrive il Caos come segue:

> The «thing» responsible for the origin and continued action of events is called Chaos by magicians. It could as well be called God or Tao, but the name Chaos is virtually meaningless, and free from the childish, anthropomorphic ideas of religion.
> Chaos is also the force which adds increasing complexity to the universe by spawning structures which were not inherent in its component parts. It is the force which has caused life to evolve itself out of dust, and is currently most concentratedly manifest in the human life force, or Kia, where it is the source of consciousness.[32]

Nella cosmologia del *Liber Null* il mondo della materia ordinaria non vede possibilità di un accesso diretto al Caos, ma si affaccia su un «realm of half formed substance», materia di «very tenuous, probabilistic nature» che «consists of all the possibilities which Chaos throws out which have not yet become solid realities»[33] – con affinità ovvia con gli stati quantici.[34] Nello sviluppo successivo del pensiero di Carroll la componente scientificizzata diventa ancora più rilevante, arrivando a una definizione di Caos come scarto tra la taglia dell'universo in volumi di Plank e la quantità di informazione che può contenere: dal momento che «the universe has a serious information deficit; it does not contain enough information to causally specify events below a certain grain size»,[35] l'indeterminatezza causale al di sotto di questa scala costituirebbe precisamente il correlato fisico al margine di manovra della magia.

La direzione delle "Chaos Sciences" in senso stretto è invece centrale in un'ampia linea di riflessione post-Carroll, in cui spiccano tra gli altri i nomi di Phil Hine e di Jaq D Hawkins. Torna al centro, qui, la componente epistemologica (o, per meglio dire, meta-epistemologica) che si coglieva nello stralcio discordiano riportato *supra*. Nei termini di *Condensed Chaos*, una delle introduzioni più note,

> Over the last twenty years or so, Chaos has become the buzzword of a revolution in thought and method, spawning a new form of science, new technologies; a whole new emerging world-view. While Chaos Theory has been generating debate within

[32] P. J. CARROLL, *Liber Null* cit., pp. 26–27. Del Kia spearano resta, in Carroll, soltanto il nome.
[33] *Ibid.*
[34] Su una nota più marcatamente speculativa, è suggestivo descrivere questo approccio come un'identificazione tra approccio realista e QBista alla meccanica quantistica, identificando cioè la componente ontologica di uno stato quantico con la sua natura bayesiana di credenza.
[35] P. J. CARROLL, *The Octavo (Roundworld Edition). A Sorcerer-Scientist's Grimoire* cit., p. 77.

> the scientific community, Chaos Magic has been creating controversy within occult circles. [...] At the core of this revolution is the recognition that the scientific world-view which has set the limitations of acknowledged human experience is crumbling, that new visions and models are required, as are new ways of being, and more importantly, new ways of doing. Chaos Magic is a new approach to "doing" magic.[36]

L'affinità non risiede tanto nel contenuto delle "Chaos Sciences", quanto piuttosto nell'innovazione metodologica, nel cambio di paradigma: in particolare, il valore degli strumenti magici non va cercato nella tradizione, ma in un'efficacia che deve essere verificata sul piano empirico. Lo stesso *Book of results*, che su questo punto insiste ampiamente, deve il suo nome al diario magico del praticante, in cui i risultati sperimentali delle tecniche impiegate «should be kept in as scientific a manner as possible».[37]

Oggi, tra le «new technologies» citate da Hine, figlie della teoria del caos e della sua epistemologia, si annovera il *machine learning*: fondato, a livello teorico, sullo studio dei sistemi complessi e dei fenomeni emergenti, esso si caratterizza, a livello di prassi diffusa, per una marcata attenzione al risultato applicativo a discapito dell'impianto teorico, in parte ancora misterioso (e torna quel «kind of magic» da cui il nostro discorso è partito). Questa considerazione appare il nesso più ovvio, a livello sia storico sia concettuale, tra le due discipline, ma si possono in effetti cogliere punti di contatto più profondi e significativi: due a livello di metodologie, che riguardano l'interazione «algoritmica» e «automatica» con il magico, e uno a livello epistemologico, che si confronta con quella possibilità di credere a comando che fonda l'approccio della *Chaos magick*.

4. *Algoritmicità di alto livello: programmable astral-machine*

La prima affinità metodologica, che funge da *trait d'union* tra la commistione di magia e cibernetica e la nozione moderna di *machine learning*, si potrebbe definire «algoritmicità di alto livello». Nella magia del caos, la suggestione algoritmica è esplicita fin dagli anni Novanta e trova la sua forma più limpida nella nozione di *entità* o *servitore*. In *Condensed Chaos*, Hine definisce un servitore come «an entity consciously created or generated, using evocatory techniques, to perform a task or service», offrendo una trattazione dei servitori che si declina esplicitamente «in

[36] P. HINE, *Condensed Chaos. An introduction to chaos magic*, The Original Falcon Press, Tempe AZ 2010 (prima ed. 1995), p. 10.
[37] R. SHERWIN, *The Book of Results* cit., p. 12.

cybernetic terms, as though they are some kind of programmable astral-machine».[38] Nelle pagine successive, questo spunto è sviluppato nel dettaglio:

> approaching Servitors from the perspective of Information Technology did generate some interesting ideas for developing their use. One of these ideas is the analogy already made between the sigilised Statement of Intent which is the core of the Servitor—its *raison d'être*, if you like—and computer code—the instructions which it carries out. This analogy has been developed in two ways. The first was to develop the code into sigil-circuits [...] Another development, related to the above, was to look at Servitor action (and later, enchantment in general) in terms of flowcharts. Computer program flowcharts contain options such as "IF... THEN..." If x = 1, then y = "print screen"—If y doesn't equal 1, then no action is taken. A Servitor can be given an IF... THEN option. [...] Developing this idea led to the creation of extremely detailed flowcharts, with 'controller' Servitors commanding subroutines and subprograms formed from Servitors given specific tasks within an overall program.[39]

I «sigil-circuit» citati sono pittogrammi che ricordano da vicino lo schema circuitale di una rete logica: quello riportato da Hine comprende un sigillo (ossia, nel senso già definito da Spare, una formula verbale condensata in un simbolo) che codifica l'istruzione, alcune rune "collegate in serie" per potenziarlo e, in un angolo, un simbolo di infinito che funziona come un *while True*, ossia un'istruzione in linguaggio di programmazione che richiede di ripetere indefinitamente le istruzioni precedenti.

Ora, l'elemento di interesse, qui, è che la nozione di algoritmicità che si sta intendendo presuppone di operare con un linguaggio di alto livello: per esempio, gli elementi di base dei «sigil-circuit» non sono porte logiche ma sigilli veri e propri, corrispondenti a istruzioni assai più elaborate e affini al linguaggio naturale; d'altra parte, il meccanismo di funzionamento del sigillo non presuppone un'ulteriore scomposizione in istruzioni semplici, ma possiede una sostanziale autonomia nell'individuare, operando come un'effettiva intelligenza artificiale, il modo migliore per svolgere il proprio compito. Questo approccio trova una corrispondenza particolarmente calzante con la specifica accezione del *machine learning*, paradossalmente più del paradigma cibernetico cui Hine fa riferimento esplicito.

Nell'approccio classico all'"Artificial Intelligence" – a partire dal Dartmouth Summer Research Project in cui il termine viene coniato – è centrale la nozione di regola: produrre un'AI si riduce alla scrittura di un sistema di regole, che vanno perciò definite e comprese. Si tratta, in questo senso, di un processo strettamente *algoritmico*, nel senso che le istruzioni devono essere fornite in forma esplicita e

[38] P. HINE, *Condensed Chaos* cit., pp. 180–181.
[39] Ivi, pp. 207-211.

opportunamente codificate. L'innovazione centrale del *machine learning* è limitare la definizione algoritmica a un'architettura di alto livello del programma: in altri termini, non è più necessario specificare in modo esplicito quelle istruzioni, ma si intelaia un processo assai più generico che produce le istruzioni esplicite *a posteriori*, come fenomeno emergente.

Le istruzioni con cui si «programmano» i Servitori seguono precisamente questa strada. Non stupisce, allora, come questo quadro trovi un collegamento naturale con l'utilizzo di modelli generativi per produrre materiale magico (fino allo *strange loop* di intelligenze artificiali che producono i sigilli stessi).[40] Questa è, in effetti, la chiave di interpretazione per *GPT-3 Techgnosis*; scrive Wurd su Reddit: «A summary of that first book [*GPT-3 Techgnosis*] is that I treated GPT-3 as though it were an entity [*i.e. un Servitore*] and used it to channel a series of rituals for inducing a particular kind of enlightenment. I then have GPT-3 perform those rituals upon itself, and explore the consequences».[41]

5. *Automaticità, promptismo e inconsci macchinici*

Con il passaggio tra algoritmo "hard-coded", predefinito ed esplicito, e modello di *machine learning* cambia, parallelamente, cosa si intende per "automatico": all'automaticità del conto che ottiene sempre lo stesso risultato – tale è la nozione di oggettività dell'approccio classico – si sostituisce un'automaticità che è anzitutto indipendenza dal controllo diretto dell'operatore umano («potere senza conoscenza» di un *enchanted determinism*, scrivono Campolo e Crawford).[42] Automatico, cioè, in senso analogo al meccanismo dell'arco riflesso, o, esempio qui più interessante, di un riflesso condizionato o di una motivazione inconscia per l'azione. È alla luce di questa metafora che sono descritte le "allucinazioni" dei modelli linguistici o il "deep dream" delle reti convoluzionali:[43] che la macchina (o il sistema searliano umano-macchina) abbia un suo inconscio, che emerge quando

[40] Ne sono un esempio le immagini riportate all'indirizzo https://imgur.com/a/ai-sigilisation-TIIRzVk (url consultato il 15/10/2024). Per la nozione di strange loop, ossia di circoli viziosi che rompono la distinzione tra livello e metalivello del linguaggio, si vedano D. R. HOFSTADTER, Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid, Basic books, New York 1999 e soprattutto ID., I am a strange loop, Basic books, New York 2007.

[41] Post di Alley Wurd, *"bubbleofelephant"*, su Reddit, url: https://www.reddit.com/r/chaosmagick/comments/pkhci7/anyone_here_ever_used_ai_for_magick/ (url consultato il 15/10/2024).

[42] A. CAMPOLO, K. CRAWFORD, *Enchanted determinism: Power without responsibility in artificial intelligence* cit., p. 5.

[43] Ci si permette di rimandare, a riguardo, a L. PEZZINI, *Il sonno dell'AI genera mostri: filtri convoluzionali e pareidolia algoritmica*, in *On filters and philters*, a cura di M. Leone, F. Piluso, Aracne Editrice, Roma [in c.d.s.].

l'operatore umano non è in grado di "imbrigliarlo" ponendosi come surrogato del super-ego.

Tra le commistioni di riflessione sull'inconscio e pensiero magico, sono qui centrali quelle di Spare sul «disegno automatico», concetto in verità anteriore che nel suo pensiero assume una forma assai specifica:

> Automatic drawing [...] is a means of acquiring sub-conscious activity pictorially expressed: it is the eastiest of Psychic Phenomena. [...] The drawings are symbolic in their meaning or wisdom. To determine what you want to draw, such a particular Karma or your idea of a Horse, make that Sygil and retain your mind on it.[44]

Ai fini del nostro discorso, è qui centrale il ruolo funzionale dei sigilli, che «work because they stimulate the will to work subconsciously, bypassing the mind»:[45] nel focalizzare l'attenzione sul sigillo, e non sul concetto, durante il disegno automatico, lo si utilizza come un *prompt* efficace per interpellare l'inconscio. Questa suggestione ha un senso più letterale di quanto potrebbe apparire. Nel caso delle reti neurali artificiali, l'omologo funzionale dell'inconscio è lo spazio latente, ossia il precipitato compresso dei dati di *training* e, a un tempo, della struttura che da essi emerge;[46] illeggibile e insondabile, in generale, nella sua forma di *black-box*, lo spazio latente ammette piuttosto la possibilità di indagarne le reazioni a specifici input. Nei modelli di AI generativa, l'interrogazione dell'inconscio macchinico dello spazio latente mediante l'*encoding* del *prompt* – che svolge, dal lato della macchina, lo stesso compito del sigillo: codifica comprensibile al livello inconscio che vi può essere, letteralmente, proiettata – produce «disegni automatici» e «testi automatici» precisamente in questo senso.

Corrispondenza, dunque, tra disegno automatico spareano e promptismo, e tra inconscio umano e inconscio macchinico. A questa riflessione sul piano funzionale, metodologico, Wurd aggiunge, nel parlare di *GPT-3 Techgnosis*, un piano strettamente contenutistico:

> All those dark things you and I pulled out of a large language model were already in there, already in us, already in our collective psyches and transmitted to the AI

[44] A. O. SPARE, *The Book of Pleasure* (Self-Love), Cooperative Printing Society Limited, London 1913, pp. 62–63.
[45] P. J. CARROLL, *Liber Null* cit., p. 20.
[46] A rigore si può parlare di spazio latente in senso stretto soltanto nel caso di alcune architetture, come quelle usualmente impiegate nei generatori di immagini, nelle quali esso corrisponde a uno specifico livello di neuroni all'interno della rete. Una simile definizione stretta non vale nel caso dell'architettura transformer sottesa ai modelli di generazione testuale come quelli della famiglia GPT; l'accezione che si sta impiegando in questa sede è deliberatamente più estesa e risponde alla necessità di un discorso più generale di quelli che analizzano le singole architetture.

> via the training data. To ignore those parts of ourselves is ultimately a form of repression, and it's bound to burst forth somewhere, so why not in a controlled ritual environment?[47]

La riflessione è di particolare interesse alla luce del collegamento con quella sorta di eggregora di internet che era già stata descritta da Genesis P-Orridge negli anni Novanta come «Psicosfera», con un analogo cortocircuito di sostanza informativa e sostanza ontologica:

> when you plug in and go online, you're plugging into all the brains of all the other people who've been there, some of those people being psychotic and paranoid, some of them being into control, and some of them being very benign. But it is not implicitly benign. Taking that further [...] we suggest that when enough people believe in something, it becomes a deity. At a certain point it can separate from its source and have an agenda of its own. It can physically or psychically manifest separate from its source, which is originally the human brain. That's what's going to happen with cyberspace. [...] It will be a deity.[48]

6. *Per concludere*

Le direzioni che si sono tracciate mostrano due terreni di possibile sovrapposizione tra la tradizione della magia del caos e l'AI. Nel tirare le fila di questa breve esplorazione, è interessante soffermarsi su una terza collisione, che riguarda il volontarismo doxastico e che mostra la forma più suggestiva e destabilizzante di affinità tra i due ambiti.

In generale, i modelli di *machine learning* si possono concettualizzare come programmi che approssimano funzioni: dati gli input e gli output di addestramento, il programma – con processo per così dire abduttivo – ricava la relazione che lega gli input agli output (per esempio, la funzione che associa a foto di gatti l'etichetta "gatto" e a foto di cani l'etichetta "cane"), mediante la quale è poi in grado di fare previsioni. L'aspetto di interesse, qui, è che l'esistenza della funzione che si cerca di approssimare non è *a priori* garantita; perfino se il modello ottiene buoni risultati, non necessariamente i criteri che sta adottando permettono di approssimare proprio la funzione richiesta. Le correlazioni su cui esso si basa possono essere spurie, dipendere da fattori confondenti o dal puro caso e richiedono in genere, per

[47] Post di Alley Wurd, *"bubbleofelephant"*, su Reddit, url: https://www.reddit.com/r/chaosmagick/comments/10f8so6/chaos_magic_and_the_ethics_of_ai/ (url consultato il 15/10/2024).

[48] P. H. FARBER, *Genesis P-Orridge on Magick, Sex and Cyberspace*, in «Paradigm Shift», I, Prototype, 1996.

essere indagate, un'apertura della *black-box*: per un esempio celebre, una rete che distingue con grande accuratezza cani e lupi può ignorare completamente la rappresentazione dell'animale e concentrarsi invece sullo sfondo; come caso più inquietante, correlazioni spurie meno evidenti possono garantire buoni risultati a modelli che classificano tra "criminali" e "non criminali" sulla base delle proporzioni del volto. Il punto di rilievo in questa sede è che l'assunzione, pur arbitraria, che la funzione esista (e quindi la possibilità teorica di distinguere cani e lupi, o la validità della fisiognomica lombrosiana) trova una giustificazione *a posteriori*, e quindi una conferma di quel credo, nell'accuratezza della macchina.

Questo meccanismo affatto particolare di costruzione macchinica del fatto scientifico esibisce un'affinità profonda con il quadro concettuale della magia del caos. L'assunto che «all methods are valid, so long as they work», intendendo come unico criterio di selezione l'efficacia dello strumento nell'ottenere il risultato desiderato, giustifica la metodologia nell'uno come nell'altro caso. La *black-box* della rete neurale, incontrollabile e quindi automatica, svolge il ruolo funzionale di un'entità magica – un Servitore – che pur programmata ha margini almeno parziali di autonomia. Infine, e questo è il punto centrale, il volontarismo doxastico si realizza in forma indiretta, con la costruzione deliberata, mediante la macchina, della giustificazione *a posteriori* del credo (l'esistenza della funzione e quindi la validità delle assunzioni teoriche a essa sottese) e con l'intervento su una *consensus reality* che pertiene alla definizione scientifica della realtà.

È qui che lo sguardo incrociato tra paradigma della *Chaos magick* e paradigma del *machine learning* si rivela più fertile: in questo scenario, le categorie della magia del caos appaiono singolarmente adatte per interpretare il confine sfuggente tra il "fatto scientifico" e la sua descrizione. Non limitandosi a offrire una chiave di fantasiosa reinterpretazione, il pensiero magico si rivela piuttosto la forma più adatta per descrivere l'operazione epistemica condotta in uno scenario, all'apparenza, strettamente pertinente al discorso scientifico: a conferma – se mai ve ne fosse bisogno – che l'*enchantment*, rimosso dalla coscienza collettiva ma mai davvero dismesso, anima anche nelle sue forme più tecniche il pensiero tecnologico contemporaneo.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Come un refuso. Analisi semiotica di un gioco di prestigio

Like a typo. Semiotic analysis of a magic trick

GIUSEPPE LOSCO

ABSTRACT

Interpretiamo il mondo mediante segni socialmente condivisi, gli Interpretanti, in un circolo potenzialmente infinito. L'habit peirceano è la regolarità interpretativa che consiste in una disposizione ad agire nella stessa maniera di fronte a circostanze simili. La prestigiazione si inserisce nella sequenza di azioni come il refuso tra una sequenza di lettere: la magia è resa possibile proprio in virtù del fatto che non percepiamo la realtà ma solo ciò che conferma le nostre aspettative. L'illusionismo svela così che la nostra costruzione del mondo è fondata su una doppia opacità: non vediamo di non vedere la realtà.

We interpret the world through socially shared signs, the Interpretants, creating a potentially infinite cycle. The Peircean habit is this interpretative regularity, consisting of a disposition to act in the same way when faced with similar circumstances. Prestidigitation inserts itself into the sequence of actions like a typo within a sequence of letters: magic is made possible precisely because we do not perceive reality but only what confirms our expectations. Illusionism thus reveals that our construction of the world is based on a double opacity: we do not see that we do not see reality.

PAROLE CHIAVE: *percezione, illusione, interpretazione*

KEYWORDS: *perception, illusion, interpretation*

AUTORE

Laureato con lode e dignità di stampa in Comunicazione e Culture dei Media presso l'Università di Torino, Giuseppe Losco è Responsabile Amministrativo alla Divisione Grandi Eventi della Città di Torino.
beppe.losco@gmail.com

1. *Introduzione*

In questo articolo analizzerò un gioco di prestigio, dimostrando come l'illusione si regga sull'inserimento, nella sequenza di azioni che costituiscono un *habit*, di un "refuso". Presenterò la teoria semiotica di Charles Sanders Peirce delineandone i principali assunti: dal triangolo semiotico, che postula che un segno sta per un Oggetto mediante un Interpretante, precedente e socialmente condiviso; alla semiosi illimitata, per cui ogni Interpretante è a sua volta un segno intelligibile soltanto attraverso un altro Interpretante; all'*habit*, la sospensione di questo ciclo interpretativo infinito con la disposizione ad agire nello stesso modo davanti a circostanze simili creando, «come un corso d'acqua che si erode da solo un alveo», una regolarità interpretativa.

Attraverso l'analisi del gioco di prestigio della sparizione di una pallina di spugna, argomenterò che la magia è resa possibile proprio in virtù del fatto che non percepiamo la realtà ma ciò che conferma le nostre aspettative, a partire dagli Interpretanti. L'illusionismo svela così che la nostra costruzione di un'apparente oggettività del mondo è fondata su una doppia opacità: non vediamo di non vedere la realtà.

2. *Il triangolo semiotico*

Nella visione pragmatista di Peirce, «ciò che l'uomo effettivamente è, il suo pensiero e la sua identità, coincide con ciò che di lui è comprensibile a partire dal suo agire».[1] Occorre rifiutare «lo statuto epistemico di intuizione e introspezione, guardando piuttosto ai fatti esterni i quali […] *si danno* come espressioni pubbliche, semioticamente formate, e quindi cognitivamente interpretabili tramite la mediazione segnica».[2] Ma se non abbiamo una capacità introspettiva (l'anti-intuizionismo peirceano), allora non possiamo pensare senza segni in quanto ogni pensiero, ogni cognizione è un *Representamen*, una rappresentazione di un Oggetto Immediato (il concetto) che sta per un Oggetto Dinamico (il referente) grazie alla mediazione di un Interpretante (un altro segno).

[1] M. MURGIANO, *Pensiero e azione: l'habit peirceano tra enattivismo e cognizione distribuita*, in «Rivista italiana di filosofia del linguaggio», 0(2), 2014, p. 195.
[2] M. CARAVÀ, *La nozione di "mente estesa" tra scienze cognitive, semiotica e pragmatismo. Alcune riflessioni a partire dal tema del linguaggio,* in «Rivista italiana di filosofia del linguaggio», 0(2), 2015, p. 145.

L'Interpretante è già parte della mia conoscenza precedente. Se accedo al mondo mediante un *Representamen* che sta per un Oggetto, sotto qualche rispetto o capacità, tramite un Interpretante, cioè un altro segno, vuol dire che posso percepire solo per mezzo di inferenze. Per questo Peirce sostiene che «non si dà mai nessuna *cognition* senza *knowledge*, e cioè senza che una serie di cognizioni precedenti intervengano nella strutturazione di ciò che è attualmente presente alla mente».[3] Si può dire qualcosa di un oggetto solo a partire da conoscenze precedenti, gli Interpretanti, dando vita a una semiosi illimitata tanto che ogni segno può essere spiegato solo mediante un altro segno. «Il segno si riferisce ad un oggetto *per* un terzo elemento mediatore, l'Interpretante, che intende l'uno *in vece* dell'altro».[4]

Gli Interpretanti sono culturalmente distribuiti e condivisi. Come evidenzia Murgiano, dal momento che la cognizione si realizza nella prassi, negli effetti tangibili e osservabili (pragmatismo), questi effetti sono anche intersoggettivamente controllabili. Citando Peirce, Murgiano scrive che «le credenze, vale a dire l'insieme di conoscenze e significati stabili che riusciamo a costruire, ritrovano un garante ultimo nella "comunità"».[5] Siamo in grado di interpretare i fenomeni dell'esperienza perché hanno già un significato condiviso. La dimensione collettiva diventa la vera responsabile dell'attributo di realtà, dotata di carattere pubblico e sociale.[6]

3. *Dall'Oggetto Dinamico all'Oggetto Immediato*

Peirce distingue tre livelli che dall'Oggetto Dinamico portano all'Oggetto Immediato: *firstness*, *secondness* e *thirdness*. «La prima designa la qualità del *feeling* nella sua immediatezza percettiva, senza riferimento a null'altro – un semplice e irrelato carattere positivo, puramente possibile».[7] La *firstness* è la pura potenzialità di un segno ma non è un segno. È mera impressione, un colore, un suono, nell'attimo in cui mi investe, ancor prima di poter assumere una forma pregna di significato.[8]

[3] C. PAOLUCCI, *Per una concezione strutturale della cognizione: semiotica e scienze cognitive tra embodiment ed estensione della mente*, in *I linguaggi delle scienze cognitive 5 – Bioestetica, bioetica, biopolitica*, Atti del Convegno (Noto, 27-29 settembre 2011), a cura di M. Graziano, C. Luverà, Corisco, Messina 2012, p. 267.

[4] R. FABBRICHESI, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia: il progetto di Peirce di una "Filosofia Suprema"*, in «Bollettino Filosofico» n. 33, 2018, p. 217.

[5] M. MURGIANO, *Pensiero e azione: l'habit peirceano tra enattivismo e cognizione distribuita* cit., p. 198.

[6] Cfr. anche P. L. BERGER, T. LUCKMANN, *The social construction of reality*, Doubleday and Co., New York 1966 (*La realtà come costruzione sociale*, trad. di M. Sofri Innocenti e A. Sofri Peretti, Il Mulino, Bologna 1969).

[7] R. FABBRICHESI, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia: il progetto di Peirce di una "Filosofia Suprema"* cit., p. 217.

[8] William James, riferendosi all'esperienza pura, parlava di "un puro *that* che non è ancora nessuna cosa [*what*] definita, anche se pronto per essere ogni genere di cosa" (ivi, p. 218). Il *that* di James non

Naturalmente, la *firstness* non può essere colta, possiamo solo immaginarla in quanto, nella nostra esperienza, ogni sensazione viene immediatamente interpretata mediante un altro segno, acquista subito un significato. La *secondness* indica invece la relazione, «il rapporto che pone diadicamente una contro l'altra due qualità».[9] Se nella *firstness* sono investito da un suono, che è pura impressione, ma ancora non distinguo di che tipo di suono si tratti, nella *secondness* riconosco, in modo relazionale, per confronto, che si tratta del suono di un pianoforte e non di una tromba. Infine, la *thirdness* è la «semanticità del pensiero, la normatività degli abiti di risposta, la luce illuminante dei riconoscimenti».[10] Con la *thirdness* giungiamo al significato: quel suono (*firstness*) che non è una tromba ma un pianoforte (*secondness*) è l'incipit del Notturno op. 9 n. 1 di Fryderyk Chopin (*thirdness*). Perché ci sia *thirdness* in realtà non è necessario che sappia il titolo e l'autore del brano. É sufficiente che riconosca che si tratta di un brano, non importa quale. Se poi non fosse un brano ma la passeggiata del mio gatto sui tasti del pianoforte, vi è *thirdness* comunque nel momento in cui riconosco, attraverso un'inferenza, che quelli sono i passi del mio gatto.

4. *Dalla semiosi illimitata all'Habit*

Non è possibile uscire dal circolo della semiosi. Ogni *firstness* e *secondness* si risolvono in una *thirdness* che diventa a sua volta un nuovo segno composto da una sua *firstness*, *secondness* e *thirdness*. Ogni Interpretante è, infatti, a sua volta un segno dotato di un proprio Interpretante. «I significati non sono degli stati, tanto meno degli stati di coscienza; non *stanno*, piuttosto *stanno per*, cioè transitano indirizzandosi altrove».[11]

Questo flusso semiotico illimitato a un certo punto deve fermarsi e lo fa stabilizzandosi su un *habit*, inteso come regolarità comportamentale, una tendenza all'azione, che a sua volta determina l'assunzione di un *belief* che è invece una credenza conoscitiva. Si tratta di una conclusione intermedia, non definitiva, ma necessaria per dare luogo all'azione. Il dubbio infatti non produce azione, ci immobilizza: l'*habit* scioglie la tensione del dubbio interrompendo la semiosi illimitata. Questa pausa della semiosi, «*Peirce* la descrive come una "semicadenza che chiude una frase musicale nella sinfonia della nostra vita intellettuale"».[12] Per

è altro che la *firstness* di Peirce. Per Peirce, comunque, ogni *that* si risolve sempre e immediatamente in un *what*.

[9] Ivi, p. 217.

[10] *Ibid*.

[11] Ivi, p. 222.

[12] M. MURGIANO, *Pensiero e azione: l'habit peirceano tra enattivismo e cognizione distribuita* cit., p. 196.

vivere e agire l'uomo deve fermare l'interpretazione e assumere un *habit*, deve individuare una regola d'azione, la disposizione a comportarsi in un certo modo in circostanze simili. È una risposta pratica e costituisce il significato del segno, una regolarità interpretativa, che Peirce paragona a un «corso d'acqua che si erode da solo un alveo».[13]

L'*habit* così definito non è un contenuto mentale bensì quella competenza del vivere, la stessa competenza del musicista che suona in modo coinvolto e non riflessivo. Si avvicina al concetto enattivo di *practical knowledge*,[14] un sapere che nasce dal modo in cui interagiamo con il mondo, una conoscenza sensomotoria. È la competenza dell'esperto di cui parla Merleau-Ponty nella *Phénoménologie de la perception*. In altre parole, quando l'azione diventa un *habit* consolidato, la conoscenza non si articola in rappresentazioni interne, ma si manifesta in un comportamento abitudinario. Mediante la pratica creiamo senso, costituiamo *routine* e abitudini, scaviamo un solco d'azione che ci consente di pertinentizzare meglio lo stesso oggetto nello stesso contesto, innescando le medesime azioni.

Partendo da questo presupposto pragmatista, la semiotica nella prospettiva peirceana invece di una mente con dei contenuti e degli stati, postula un processo dinamico di interpretazioni che si fermano a una tendenza all'azione secondo un modello inferenziale e, di conseguenza, a una credenza. La nostra *practical knowledge* è appresa, dedotta e ricostruita:

> The third dimension of space and the continuity of the perceptual field are indeed not *seen* but learnt, inferred and reconstructed, otherwise we would perceive a blind spot in our visual field and we would not be subject to perceptual illusions, such as, for instance, those linked to magic tricks.[15]

Infatti, «la realtà in un mondo, come il realismo in pittura, è largamente una questione di abitudine».[16] «In Peirce's words, "to develop meaning, we have simply to determine what habits it produces, for what a thing means is simply what habits it involves"».[17]

[13] Ivi, 197.
[14] Cfr. A. NOË, *Action in perception*, MIT Press, Cambridge, 2004.
[15] C. PAOLUCCI, *Cognitive Semiotics: Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Springer, London 2021, p. 65. Mia traduzione: «La terza dimensione spaziale e la continuità del campo visivo infatti non si vedono ma si apprendono, si deducono e si ricostruiscono, altrimenti percepiremmo un punto cieco nel nostro campo visivo e non saremmo soggetti ad illusioni percettive, come ad esempio quelle legate ai trucchi di magia».
[16] N. GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge 1978, (*Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. MARLETTI, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 23).
[17] C. PAOLUCCI, *Cognitive Semiotics: Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition* cit., p. 69. Mia traduzione: «Nelle parole di Peirce, "per sviluppare il significato, dobbiamo semplicemente determinare quali abitudini produce, poiché ciò che una cosa significa è semplicemente quali abitudini comporta"».

Senza *habit* non sappiamo cosa vedere. Come sostiene Claudio Paolucci: «not only perception hallucinates something, but what we see depends on what we look for and on how we group elements according to what we look for».[18] In altri termini, per percepire qualcosa dobbiamo già sapere, anticipare, ciò che percepiremo attraverso uno schema interpretativo. Sherlock Holmes, ad esempio, riesce a vedere i segni e a cogliere le tracce perché ha già in mente un disegno, uno schema, un diagramma, attraverso i quali interpreta il mondo altrimenti neutro, senza significato. Va qui fatto presente che esistono altre interpretazioni della relazione tra percezione e semiosi su base peirceana. Per Gallagher, per esempio, la percezione non è allucinazione controllata, o percezione indiretta mediata da schemi, diagrammi, disegni, ma percezione diretta di *affordances*.[19]

Paolucci, invece, sostiene la tesi opposta: vediamo ciò che cerchiamo, non elaboriamo dati a partire da stimoli assorbiti dall'ambiente ma cerchiamo e troviamo conferma ai nostri *a priori.* Scrive: «What we perceive is *literally* (not metaphorically) the future, not the present, because perception is the anticipation of the next thread of sensory information through previous knowledge».[20] Un eventuale errore predittivo potrebbe non essere notato, se di poco conto. Se si tratta di differenze grandi invece dobbiamo rimettere in dubbio il nostro sistema di interpretazione, la nostra *knowledge* e riformulare un *belief* fondato su nuove tendenze di azione. In altre parole, dobbiamo rielaborare il nostro paradigma.

I *pattern* di azione, le regolarità, si formano sulla base del valore adattativo dell'azione e non in funzione di un assunto di verità. Come evidenziato da Susan Haack, il pragmatismo assume infatti come vero ciò che è corroborato o confermato dall'esperienza.[21] «Ogni ipotesi interpretativa è sempre rivedibile», scrive Eco, «e come voleva Peirce sempre esposta al rischio del fallibilismo».[22] La verità può, quindi, essere rimessa in questione a differenza della realtà che è, invece, inemendabile.

L'inemendabilità è quel carattere della realtà di resistenza di fronte al concetto, di stabile fermezza di fronte a ogni schema mentale.[23] Dobbiamo cioè distinguere la realtà, che è lo zoccolo duro con il quale deve fare i conti l'interpretazione, dalla

[18] Ivi, p. 149. Mia traduzione: «non solo la percezione è allucinazione, ma ciò che vediamo dipende da ciò che cerchiamo e da come raggruppiamo gli elementi a seconda di ciò che cerchiamo».
[19] S. GALLAGHER, *Enactivist interventions: Rethinking the mind*, Oxford University Press, Oxford 2017.
[20] Ivi, p. 146. Mia traduzione: «Ciò che percepiamo è letteralmente (non metaforicamente) il futuro, non il presente perché la percezione è l'anticipazione del successivo flusso di informazioni sensoriali attraverso la conoscenza precedente».
[21] S. HAACK, *The Pragmatist Theory of Truth*, in «British Journal for the Philosophy of Science», 27, 1976, pp. 231-249, DOI.
[22] U. ECO, *Il realismo minimo*, in «La Repubblica», 11 marzo 2012.
[23] M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

verità, che è invece la somma delle credenze che derivano dagli *habit* che sono passibili di cambiamento.

Alla luce di queste premesse, nelle prossime pagine analizzeremo il meccanismo di un gioco di prestigio. L'illusionismo appare infatti come l'oggetto di studio ideale per svelare gli ingranaggi della costruzione di senso: il mago agisce come un semiotico, gioca con i segni e i simboli per alterare la nostra percezione, mostra che la realtà è soggetta a molteplici strati di senso. Il mondo ci appare trasparente, chiaramente intelligibile. Eppure non solo non vediamo la realtà ma neppure siamo consci di non vedere. La prestigiazione smaschera questa doppia opacità perché scardina le nostre credenze, ci mostra che il mondo non è dato ma è frutto di una costruzione di senso.

Presenterò una classica illusione cognitiva. Il mago mostra una pallina colorata e la deposita nel pugno della mano sinistra per prendere, con la destra, la bacchetta magica sul tavolo. Quando apre la mano, la pallina è scomparsa.

5. *Analisi semiotica della sparizione della pallina di spugna*

Un pioniere nello studio della prestigiazione è stato Binet che nel 1894 ha pubblicato un articolo intitolato *La psychologie de la prestidigitation* in cui prova a spiegare alcune strutture cognitive su cui si fonda la prestigiazione. Per farlo, utilizza una tecnica all'avanguardia per l'epoca, la cronofotografia di Étienne-Jules Marey, che consentiva di imprimere su un'unica lastra varie immagini di un soggetto in movimento in corrispondenza di diversi momenti temporali.

Innanzitutto, Binet afferma che tutta la prestigiazione si basa sulla psicologia e «during a magic show, "It is not our senses that trick us, it is our mind"».[24] Binet scopre così che le immagini catturate sulle lastre del cronofotografo non mostrano nessuna illusione perché questa non si cela nel singolo istante preso in dettaglio ma nello svolgersi della *routine* magica, nel flusso dei movimenti collegati in modo sequenziale.

> As soon as we perceive the first act, we assume the second because it is the logical consequence, or simply the habitual accompaniment. We do even

[24] C. THOMAS, Cyrill, A. DIDIERJEAN e S. NICOLAS, *Scientific Study of Magic: Binet's pioneering approach based on observations and chronophotography*, in «The American Journal of Psychology», Volume 129, Issue n. 3, 2016, p. 319. Traduzione mia: «durante uno spettacolo di magia, "Non sono i nostri sensi a ingannarci, è la nostra mente"».

> more than suppose it; we represent it so vividly to ourselves that we believe we see it (*ivi*, p. 321).[25]

Arturo de Ascanio, che è stato uno dei più grandi maghi della scuola spagnola, si riferisce a questo meccanismo quando usa l'immagine dei "blocchi di parole". Quando leggiamo una frase, non guardiamo ogni singola lettera ma catturiamo l'intero gruppo di parole facendo attenzione a quelle più significative e indovinando le altre dal contesto. Per questo motivo nella seguente frase:



FIG. 1 – Illustrazione presa da Etcheverry (2010) che raccoglie i testi delle conferenze di de Ascanio

non ci accorgiamo che l'articolo determinativo è ripetuto due volte. Ascanio, nella conferenza data al Club Magico di Madrid nei primi anni '60 e raccolta, con il titolo *Análisi de un juego*, nel volume di Etcheverry, dice che

> El mecanismo de la atención de un espectador de Magia es exactamente el mismo. Ve el comienzo de un gesto – y le da significado a los gestos que para él lo tienen – e integra el resto, con su experiencia de espectador de la vida, de espectador de las personas.[26]

Quando uno spettatore vede un'azione, non la spezza nelle sue parti ma percepisce il movimento come una totalità. Se vedo un gesto, suppongo che questo gesto continuerà in un certo modo, sulla base della mia esperienza, sulla base della ripetitività delle azioni, l'*habit*.

Per spiegare come sia possibile il prodigio della sparizione della pallina di spugna, dobbiamo pensare al refuso che non vediamo nel testo quando leggiamo blocchi di parole. Il trucco, come il refuso, si inserisce infatti in un blocco di azioni.

[25] Ivi, p. 321. Traduzione mia: «Appena percepiamo il primo atto, diamo per scontato il secondo perché ne è la logica conseguenza, o semplicemente l'abbinamento consueto. Facciamo anche più di supporlo; ce lo rappresentiamo così vividamente a noi stessi che crediamo di vederlo».

[26] J. ETCHEVERRY, *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia su pensamiento teórico-mágico*, Ed. Páginas, Madrid 2000, p. 52. Traduzione mia: «Il meccanismo dell'attenzione di uno spettatore di magia è esattamente lo stesso. Vede l'inizio di un gesto – e dà senso ai gesti che hanno senso per lui – e integra il resto, con la sua esperienza di spettatore della vita, di spettatore delle persone».

Attraverso la consuetudine, vediamo la sequenza dei movimenti (passaggio della pallina per afferrare la bacchetta) come un movimento unico. In realtà, all'interno di questa sequenza, il prestigiatore effettua un "falso deposito", mimando il trasferimento della pallina dalla mano destra alla sinistra. La sequenzialità degli eventi e soprattutto il fatto che il passaggio della pallina è giustificato dalla necessità di afferrare la bacchetta, non ci fanno notare che la pallina viene trattenuta nella destra. Attraverso l'abitudine, vediamo la pallina spostarsi nella mano sinistra, senza cogliere che in realtà resta nella destra perché è il refuso all'interno di una sequenza di azioni a cui noi diamo senso in blocco, sulla base dell'*habit.*

Ogni azione del prestigiatore deve avere una giustificazione. Ne parla Ascanio in un articolo originariamente pubblicato su *Ilusionismo* nel 1969, intitolato *El timing y su fundamento*, dove spiega uno dei fondamenti della magia, ovvero il *timing* che consiste nell'inserire il movimento segreto in un momento preciso dell'azione complessiva. Poiché la nostra mente riempie i dettagli di un'azione basandosi sull'esperienza e poiché le azioni sono lette come sequenze complessive, non frammentate nei singoli gesti da cui sono composte, possiamo inserire il "trucco" del nostro prestigio in un momento di questo flusso in cui non può essere notato, ovvero in quelle azioni che Ascanio chiama in transito: «Llamo acciones en tránsito a las que se hacen de paso o come trámite o medio para realizar otra acción principal».[27] E più avanti specifica che «el espectador sólo ve la acción principal […] porque la acción (en transito) […] está tan embedida en la acción principal que carece por si sola de cualquier interés».[28]

Per rendere l'illusione del falso deposito ancora più potente, Juan Tamariz, in *Cinque punti nella magia*, insegna la tecnica dell'incrocio dello sguardo dove «in pratica, lo sguardo incrocia il movimento della mano».[29] L'effetto è potenziato perché, tra due movimenti, lo spettatore segue sempre quello più ampio o quello che comincia prima. È una sottile forma di *misdirection*[30] di primo grado dal momento che la nostra attenzione può focalizzarsi solo su un movimento alla volta e tra due movimenti segue il più importante (i maghi sono soliti dire che il movimento grande nasconde il movimento piccolo). Quindi, tra il movimento della mano e lo sguardo

[27] Ivi, p. 64. Traduzione mia: «Chiamo azioni in transito quelle che vengono eseguite come un passo o come una procedura o un mezzo per realizzare un'altra azione principale».
[28] Ivi, p. 65. Traduzione mia: «lo spettatore vede solo l'azione principale [...] perché l'azione (in transito) [...] è così incorporata nell'azione principale da togliere qualsiasi interesse di per sé».
[29] J. TAMARIZ, *Los cinco puntos magicos*, Ed. Frakson, Madrid 1988 (*Cinque punti nella magia*, trad. di F. M. Mugnai, Florence Art Edizioni, Firenze 2001, p. 25).
[30] Ascanio divide la *misdirection*, che potremmo definire come "manipolazione dell'attenzione", in tre gradi: nel primo grado, o grado minimo, l'attenzione viene diluita tra due azioni; nel secondo grado, o medio, l'attenzione è invece indirizzata verso un'area innocua, in genere la faccia del mago, i suoi gesti o le sue chiacchiere (le parole del mago, spesso ironiche, hanno la funzione di suggerire dei pensieri che distraggono dalle azioni in corso e hanno una funzione obnubilante); infine, il terzo grado, il più forte ma meno raffinato, dove si applica una distrazione totale dello spettatore.

del prestigiatore, prevale lo sguardo perché filogeneticamente siamo propensi a guardare dove guarda qualcun altro.[31]

Per tornare all'effetto della sparizione della pallina, dunque, agiscono tre principi che si rafforzano l'un l'altro:

a) il falso deposito che sfrutta l'aspettativa legata all'abitudine e all'esperienza;
b) il *timing* dato dall'azione in transito per cui sposto la pallina da una mano all'altra con la giustificazione di dover prendere la bacchetta;
c) la *misdirection* di primo grado che divide l'attenzione tra due movimenti dove tuttavia uno è più forte dell'altro;

Mentre il *timing* lavora sulle aspettative e sull'abitudine, in quanto siamo portati a dare per scontato che un'azione secondaria è solo ancillare a un'azione principale, la *misdirection* lavora sull'attenzione ed è la base di gran parte degli effetti magici basati sulle illusioni di tipo cognitivo.

6. *Conclusioni*

Siamo noi che vediamo un nesso tra eventi, che inventiamo una causa originaria, supponiamo legami causali tra coincidenze che si ripetono perché mettiamo in atto sempre le stesse azioni nella determinazione del nostro spazio ecologico. Tuttavia, Eco ci ricorda che «non si può dire tutto quello che si vuole. Il mondo può non avere un senso, ma ha dei sensi; forse non dei sensi obbligati, ma certo dei sensi vietati. *Ci sono delle cose che non si possono dire*».[32] Ma, entro i limiti del reale e gli argini delle *affordances*, siamo noi a scegliere le pertinenze da vedere, selezionando una porzione di mondo. La nostra struttura cognitiva e, prima ancora, percettiva, ci fanno apparire un mondo regolare perché noi stessi gli diamo una regola, una continuità. Assegniamo un ordine e un'identità a ogni oggetto del mondo perché non potremmo vivere senza creare un senso, senza costruire un'intelaiatura del mondo anche se «non sapremo mai definitivamente se una interpretazione è giusta», nonostante «sappiamo con certezza quando non tiene».[33]

A partire da una pertinenza, raggruppiamo gli oggetti in insiemi di identità e differenze. «I criteri in base ai quali sono stabilite l'identità o la differenza vengono creati o scelti dal soggetto che fa esperienze e ne trae dei giudizi, e non possono

[31] Questa priorità cognitiva si sviluppa già nel corso dei primi mesi di vita. Entro i nove mesi, un bambino è spinto a guardare nella direzione verso la quale un adulto gira la testa. Cfr. A. MURPHY PAUL, *The extended mind. The power of thinking outside the brain*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2021, (*La mente estesa. Pensare meglio smettendo di usare solo il cervello*, trad. di M. Simone e R. Voi, Roi Edizioni, Macerata 2022, p. 294).
[32] U. ECO, *Il realismo minimo* cit.
[33] *Ibid.*

essere attribuiti ad un mondo indipendente».[34] Il flusso dell'esperienza, il *continuum* di cui parla Hjelmslev, è caotico, non è ancora sostanza formata, finché non creiamo una struttura per somiglianze e opposizioni.

Glasersfeld afferma che il sapere «viene costruito dall'organismo vivente per ordinare nella misura del possibile il flusso dell'esperienza di per sé informe in esperienze ripetibili e in rapporti relativamente attendibili tra di esse».[35] Ma Eco, in *Kant e l'ornitorinco,* ci avverte che questa libertà interpretativa è sempre limitata, costretta entro i confini delle "linee di resistenza", quelle «nervature del legno e del marmo che *rendono* più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra».[36] Banalmente, posso usare un cacciavite anche per aprire dei pacchi, ma non potrò usarlo per bere perché le sue *affordances* non me lo consentono.

Immersi in una realtà priva di significato in sé e quindi di forma ma tuttavia con i dinieghi che il reale ci oppone, secondo il Realismo Negativo di Eco, siamo circondati da dati di realtà che siamo tenuti a decodificare. L'*habit* ci consente di muoverci con fluidità in questa realtà perché abbiamo dei solchi che ci aiutano a riconoscere configurazioni già testate in passato che si sono rivelate utili a dare un senso. Dato il sistema di valori, in base al contesto, gli oggetti del mondo si configurano in modi diversi perché vengono pertinentizzati in modi differenti: le bacchette al *Sushi Restaurant* sono interpretate come posate, servono per mangiare, ma in circostanze diverse possono essere messe tra i capelli per fissare uno *chignon*. Le stesse bacchette sono quindi configurate in modo diverso: si presentano con *affordances* diverse, in base al contesto.

Interpretiamo la realtà sulla base di abitudini, fabbrichiamo la realtà a partire dal già visto, dal noto, dall'esperienza passata. Vediamo il futuro sulla base del passato e solo rimettendo in dubbio il modo di percepire la realtà possiamo modificare in parte il circolo in cui siamo intrappolati. La prestigiazione smaschera la realtà mostrandoci che non vediamo di non vedere, che ciò che percepiamo è solo il frutto della nostra costruzione di senso. L'illusionismo cognitivo funziona perché la nostra percezione si basa sull'abituazione.

Ci sono strutture della visione che sono incorporate nella nostra biologia, come la *gestalt*, il completamento amodale, le *p-shapes*.[37] Su questi meccanismi si fondano le illusioni ottiche. Ma poi ci sono meccanismi cognitivi basati sulla ripetizione, sulle aspettative apprese dall'esperienza, sull'attenzione che mette a fuoco solo ciò che diamo per scontato vedere.

[34] E. VON GLASERSFELD, *Introduzione al costruttivismo radicale*, in *La realtà inventata. Contributi al costruttivismo* a cura di P. Watzlawick, trad. di U. Lipka, Feltrinelli, Milano 1988, p. 32.
[35] Ivi, p. 35.
[36] U. ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997 (si cita qui dall'edizione La nave di Teseo, Milano 2016, p. 72).
[37] Si tratta delle forme prospettiche apparenti che assumono gli oggetti in relazione alla nostra posizione nello spazio. Un tavolo rettangolare, ad esempio, ci apparirà trapezoidale, data una certa distanza e altezza del punto di vista. Cfr. A. NOË, *Action in perception*, MIT Press, Cambridge 2004.

L'illusionismo mostra che non esistono illusioni perché è tutta la percezione ad essere illusoria, entro i limiti delle linee di resistenza dell'essere. L'illusionismo smaschera il modo in cui diamo senso al mondo, come lo costruiamo e interpretiamo. Comprenderlo è un atto metasemiotico perché, come la semiotica è «la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire»,[38] la prestigiazione è la realtà dell'inganno che svela l'inganno della realtà.

[38] U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975 (si cita qui dall'edizione La nave di Teseo, Milano 2016, p. 26).

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

La genesi della funzione della magia nel Gioco di Ruolo. Analisi della componente magica in Dungeons & Dragons

The genesis of the function of magic in Role-playing. Analysis of the magic component in Dungeons & Dragons

FABIO MANUEL SERRA

ABSTRACT

Il presente saggio prende in esame la genesi della funzione magia nel contesto dei giochi di ruolo e il suo rapporto con la teoria generale di un GDR. Partendo dalla storia di Dungeons & Dragons, si esamina il peso che la magia ha avuto in termini di progettazione del system di gioco e come essa abbia influito nella creazione dei personaggi. Il saggio, poi, evidenzia come la magia abbia una propria dimensione anche in rapporto alla Teoria GNS

This essay examines the genesis of the magic function in the context of role-playing games and its relationship to the general theory of an RPG. Starting from the history of Dungeons & Dragons, it examines the weight that magic has had in terms of game system design and how it has influenced character creation. The essay then highlights how magic also has its own dimension in relation to GNS Theory

PAROLE CHIAVE: *gioco di ruolo, magia, Dungeons & Dragons*

KEYWORDS: *role-playing game, magic, Dungeons & Dragons*

AUTORE

Fabio Manuel Serra (Iglesias, 1983) insegna Latino e discipline letterarie nei Licei dal mese di settembre del 2024. È Dottore di ricerca in Storia medievale, moderna, contemporanea e dell'America. Dopo il Dottorato, conseguito presso la Universidad de Salamanca, ha svolto un Post-Dottorato presso la REDSACSIC (México, Chile, Argentina). Ha inoltre conseguito il Diploma in Genealogia, Araldica e Nobiliaria presso la Scuola di Madrid (RAHE). È Game Master GDR fin dalla tenera età (1996).
fabiomanuel.serra@gmail.com

1. *Introduzione*

Il gioco di ruolo, generalmente noto con la sigla GDR, è un prodotto dell'industria culturale sviluppatosi nel corso degli anni '60 e '70 del Novecento. Nato formalmente nel 1974 con la creazione di Dungeons & Dragons (abbreviato in D&D), è divenuto sempre più un fenomeno che ha interessato le generazioni dagli anni '80 a oggi in modo trasversale.[1] Dal punto di vista del genere dei giocatori, Jon Peterson ha osservato: «participation by female players perhaps measured at around half a percent of the total».[2] Un fenomeno culturale e sociale così vasto merita studi accademici interdisciplinari e multidisciplinari. Il proposito di questo contributo, dunque, è dare un apporto alla conoscenza dei GDR, con un focus preciso su D&D, tenendo in conto la prospettiva della magia.

Per affrontare correttamente il discorso è necessario procedere con una breve sintesi storica del GDR, sì da comprendere come questo prodotto sia stato costruito.

I giochi di ruolo provengono da illustri progenitori: i wargame. Questi giochi di simulazione sono antichissimi, trovandosi già traccia di essi nella Mesopotamia e nella Valle del Nilo nel corso del III millennio a.C.[3] Tralasceremo, per ovvie ragioni, la storia dei wargame, giungendo rapidamente al 1971, anno in cui Gary Gygax, membro della IFW (International Federation of Wargamers) pubblicò insieme a Jeff Perren un nuovo gioco rivoluzionario: Chainmail.[4] A differenza dei soliti giochi di simulazione bellica, questo prodotto implementava una novità rilevante, vale a dirsi il man-to-man combat, che verrà poi usato in D&D.[5] In quello stesso anno, Dave Arneson (altro importante wargamer, che conobbe Gary Gygax al Gen Con II del 1969), sfruttando il sistema di Chainmail, pubblicò il suo nuovo gioco: Black Moor (noto anche come Blackmoor). Il gioco era ambientato presso un castello realmente esistente (la Appelcline erroneamente lo ritiene in Sicilia), ossia il Castello di Branzoll, nei pressi del quale, alla fine del '71, Arneson "aggiunse" un dungeon.[6] Su impulso di Gary Gygax, alla fine del 1972, i due unirono le loro forze per produrre

[1] Joy Kennedy osservò che, nel 1982, in Illinois, si tenne un torneo di D&D che coinvolse oltre un centinaio di ragazzi delle scuole medie e superiori; l'evento ebbe luogo in una biblioteca e, conseguentemente a esso, si registrò anche un incremento della lettura dei libri e delle riviste con tematiche affini a quelle del gioco. J. C. KENNEDY, *Dungeons & Dragons*, in «Journal of Reading», XXV, 26, marzo 1982, p. 596.

[2] J. PETERSON, *The elusive shift. How Role-Playing Games forged their identity*, The MIT Press, Cambridge (Massachussets) - London (England) 2020, p. 23 (ebook).

[3] G. A. FINE, *Fantasy Games and Social Worlds: simulations as leisure*, in «Sage Journals», XII, 3, settembre 1981, pp. 253-254.

[4] S. APPELCLINE, *Designers & Dragons. A history of the Roleplaying Game industry.'70-'79 (vol. 1)*, a cura di J. Adamus, Evil Hat Production Publication, Colesville 2013, p. 16 (ebook).

[5] *Ibid.*

[6] Ivi, p. 18

The Fantasy Game, al quale Gygax dette nome definitivo Dungeons & Dragons, molto probabilmente su consiglio di sua moglie o di sua figlia. Lo stesso Gygax, insieme al suo amico Don Kaye, fondò la TSR (Tactical Studies Rules) il 1° ottobre 1973. Con questa casa editrice, nel 1974, pubblicò la prima edizione di Dungeons & Dragons. Tuttavia, il fatto che Gygax fosse l'editore nonché coautore causò non pochi problemi all'elaborazione del gioco, anche posteriore a quella data, per oltre 25 anni: Gygax, infatti, ignorava spesso e volentieri le proposte di Arneson e ciò produsse dissapori fra i due.[7]

Un elemento chiave di Dungeons & Dragons si rivelò essere l'ambientazione, completamente ispirata alla letteratura fantasy. Tuttavia, l'eredità dei wargame imponeva ai giocatori di ruolo la ricerca del realismo, tipico delle simulazioni di guerra. La grande abilità di Gary Gygax e Dave Arneson fu proprio quella di trovare una sintesi efficace tra magia e realtà, coinvolgendo il fandom dei wargamers in modo attivo.[8] Il GDR, così, divenne un luogo privilegiato in cui anche la magia poteva diventare "reale".

2. *La struttura del primo gioco di ruolo*

L'edizione italiana di D&D del 1985 tenta di offrire immediatamente una definizione semplice ed efficace di "gioco di ruolo", così da spiegare ai neofiti quale sia lo scopo del gioco. Vale la pena riportare parte del testo:

> Questo è un gioco di ruolo. Ciò significa che voi diventerete attori, immaginerete di essere qualcun altro, cercando di immedesimarvi in quel personaggio. Ma non avrete bisogno di un palcoscenico, né di costumi o sceneggiature. Soltanto della vostra fantasia.
> Questo gioco non ha mappa, perché non avrete bisogno di una mappa di gioco; infatti nessuna mappa potrebbe contenere tutti i sotterranei, i draghi, i mostri ed i personaggi che vi si pareranno incontro nelle vostre avventure.[9]

Il funzionamento del gioco di ruolo, come dice il nome stesso, consiste dunque nell'interpretazione di un ruolo diverso dal proprio, così da poter vivere avventure in un mondo dichiaratamente fantasy.[10] Se Tolkien collega il contesto fantasy

[7] Ivi, pp. 22-24.
[8] J. PETERSON, *The elusive shift. How Role-Playing Games forged their identity* cit. p. 32 (ebook).
[9] G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del giocatore*, a cura di F. Mentzer, trad. di G. Ingellis, Editrice Giochi, Milano 1985, p. 2.
[10] Sulla parola *fantasy* sono rilevanti le osservazioni offerte da John Ronald Reuel Tolkien: «La mente umana è capace di formare immagini mentali di oggetti che non sono realmente presenti. La facoltà di concepire queste immagini è (o era) chiamata Immaginazione. Ma, nei tempi più recenti, nel

all'irrealtà, soprattutto nel senso di impossibilità dell'Immaginazione di trovare un referente nel mondo reale,[11] il gioco di ruolo tenta di superare questo limite (che pure Tolkien non considera negativo) offrendo ai giocatori, mediante il ruolo e la creazione condivisa di un mondo fantastico, gli effetti concreti di tale Immaginazione. Dunque, come vedremo, la magia produce effetti reali su personaggi immaginari attraverso il GDR.

A questo punto è doveroso procedere nella spiegazione del meccanismo di gioco. Ciascun giocatore interpreta un PG, cioè un Personaggio Giocante. Attraverso un sistema di creazione del personaggio, basato sull'uso di dadi particolari (generalmente a quattro, a sei, a otto, a dieci, a dodici e a venti facce), mediante precise statistiche annotate in un'apposita scheda, viene generato un PG singolare che appartiene a un solo giocatore. Così facendo, ciascuno dei partecipanti ottiene una nuova identità, un nuovo ruolo che deve essere interpretato in un mondo fantasy definito. Tuttavia, resta ancora un elemento essenziale: colui che crea il mondo. Si tratta di un giocatore speciale, definito da Gygax e Arneson Dungeon Master (oggigiorno è più comune l'uso generalizzato di Game Master), che funge da arbitro-narratore, nonché da interprete dei Personaggi Non Giocanti (PNG) e dei mostri. Mediante l'azione del Dungeon Master si genera una fantasia condivisa, basata su elementi fantasy sistematici, logici e tecnicamente realistici[12]. La complessità di un GDR è inoltre definita in modo concreto dal suo system.

3. *System e magia nel GDR*

Nicola Abbagnano, nel definire il pensiero del primo mago del Rinascimento – cioè di Johann Reuchlin (1455-1522) –, testualmente ha affermato:

> L'uomo è situato tra due mondi, il mondo sensibile e quello soprasensibile; e come partecipa col corpo al mondo sensibile, con l'anima al mondo soprasensibile, così la sua conoscenza si rivolge nello stesso tempo all'uno ed all'altro. La conoscenza del mondo sensibile, egli l'attinge attraverso i sensi, la fantasia, il giudizio e la ragione. La conoscenza del mondo soprasensibile l'attinge attraverso la mente

linguaggio tecnico e non in quello normale, spesso l'Immaginazione è stata considerata qualcosa di più alto della semplice produzione di immagini, e attribuita alla Fantasticheria [*Fancy*] (forma ridotta e spregiativa della più antica Fantasia [*Fantasy*]); si è dunque fatto un tentativo per restringere l'Immaginazione, o piuttosto direi di usarla in modo distorto, quale "potere di dare a delle creazioni ideali l'intima consistenza della realtà"». J.R.R. TOLKIEN, *Il Medioevo e il Fantastico*, a cura di C. Tolkien, trad. di C. Donà, Bompiani, Milano 2018, pp. 205-206.

[11] J.R.R. TOLKIEN, *Il Medioevo e il Fantastico* cit., pp. 206-207.

[12] G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 16.

(mens). La mente è dunque superiore alla ragione; è l'occhio dell'anima per il mondo soprasensibile.[13]

Questa visione filosofica può essere utilmente raffrontata con il gioco di ruolo e con le sue dinamiche. Il GDR fantasy, come riporta Gary Alan Fine, è stato definito da Lortz nel 1976 come «any game which allows a number of players to assume the roles of imaginary characters and operate with some degree of freedom in an imaginary environment».[14] Col passare del tempo anche i giochi di ruolo hanno avuto una loro evoluzione, con una conseguente complicanza della loro struttura.[15] Ciononostante, The Fantasy Game ha mantenuto un proprio cuore fondato sul system. Questo elemento del GDR è l'insieme delle componenti della meccanica di gioco, delle basi statistiche e probabilistiche e delle regole necessarie per consentire lo svolgimento del ruolo in-game.[16] Il system è stato scomposto da Michael Hitchens e Anders Drachen in sei componenti chiave: Game World, participants, characters, Game Master, interaction, narrative.[17] È inoltre possibile evidenziare che il system implica in sé le regole del gioco – comprendenti, oltre alle componenti generali, anche quella probabilistica[18] e statistica[19] – e il loro grado di flessibilità,[20]

[13] N. ABBAGNANO, *Storia della Filosofia, II, Filosofia del Rinascimento. Filosofia moderna dei secoli XVII e XVIII*, UTET, Torino 1966, p. 122.
[14] G.A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 6.
15 C.D. MORGAN, *The Alchemy of Role-Playing*, https://web.archive.org/web/20061215062654/http://www.indie-rpgs.com/files/ac001.pdf, (url consultato il 25/09/2024).
[16] Definire il *system* è parte integrante della "definizione di una definizione", così come indicato in J.P. ZAGAL, S. DETERDING, *Definitions of "Role-playing Games"*, in *Role-playing Game studies*, a cura di J.P. Zagal e S. Deterding, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2018, pp. 23-24.
[17] M. HITCHENS, A. DRACHEN, *The many faces of Role-Playing*, in «International Journal of Role-Playing», I, 2008, p. 6.
[18] La componente probabilistica si basa sulla definizione stessa di probabilità: «La probabilità di un dato evento è il rapporto tra il numero dei casi favorevoli al suo verificarsi ed il numero dei casi possibili, purché essi siano egualmente possibili» (M.R. SPIEGEL, *Statistica*, McGraw-Hill, Milano 1994, p. 122). Essa si fonda generalmente su un dado principale rispetto agli altri, attraverso il quale si operano i calcoli primari per il funzionamento delle meccaniche di gioco (ad es. *D20 system*).
[19] La componente statistica, offerta dalla scheda del giocatore, contiene in sé e per sé gli elementi numerici che definiscono le caratteristiche di un PG. Essa è definibile come *statistica* perché, innanzitutto, nella creazione del gioco si deve tenere conto delle *distribuzioni di frequenza* e, fra le altre cose, sarebbe opportuno studiare le curve di frequenza in modo da *bilanciare* le regole di creazione del personaggio (*ivi*, p. 40).
[20] Come già osservato da Gary Alan Fine, le regole di un GDR sono molto flessibili e suscettibili di modifiche, eccezion fatta per le componenti statistica e probabilistica che invece sono elementi stabili del *system*. Cfr. G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 7; P. DE SANCTIS RICCIARDONE, *Antropologia e Gioco*, Liguori Editore, Napoli 1994, p. 85.

l'ambientazione,[21] il tema (costituito da tempo, spazio e personaggi previsti in-game)[22] e il ruolo così come concepito in teoria dagli ideatori del gioco.[23]

[21] Una ambientazione di un GDR è generalmente un costrutto molto vicino al *Game World* sopra citato, ma elaborato in un tempo non sempre definito e in uno spazio "mutevole". L'ambientazione *Greyhawk*, fin dal principio, si rivolge ai giocatori dicendo: «Lasciate libera la vostra creatività. Sarete voi a collocare le tane dei mostri e i nascondigli dei banditi. Voi creerete nuovi villaggi e nuove città, nuovi porti e nuove isole. Voi darete vita ai sovrani, ai soldati e ai malfattori. Potete cambiare qualsiasi cosa vogliate» (S. WILLIAMS, E. STARK, *Atlante Greyhawk*, traduzione di M. Bonelli di Scalci, Wizard of the Coast e Twenty Five Edition, Parma 2001, p. 2). Nella stessa pagina, il manuale offre ai giocatori un calendario settimanale e annuale, permettendo un'ampia variazione, oltre che nello spazio, anche nel tempo. Questa particolare e famosa ambientazione è frutto della *fantasia condivisa* dei creatori di *D&D*, includendo in sé Blackmoor (*ivi*, pp. 7-8) e Greyhawk (*ivi*, p. 10). Ugualmente, la ancor più famosa terra di Faerûn è soggetta allo scorrere del tempo secondo la fantasia dei creatori, con grossi cambiamenti tra l'edizione del 2001 (E. GREENWOOD, S. WILLIAMS, S.K. REYNOLDS, R. HEINSOO, *Forgotten Realms*, Wizard of the Coast e Twenty Five Edition, Parma 2001) e quella del 2008 (B.R. CORDELL, E. GREENWOOD, C. SIMS, *Forgotten Realms. Ambientazione*, Wizard of the Coast e Twenty Five Edition, Parma 2008). Tali cambiamenti, tra l'altro, sono imputabili espressamente alla morte della dea Mystra e al collasso della *Trama*, cioè di ciò che permette l'uso della *magia* nell'ambientazione di *D&D*.

[22] Se i personaggi sono i *characters* già citati da Hitchens e Drachen, il tempo e lo spazio sono le componenti variabili che influiscono sull'ambientazione generale, così come già dimostrato nella nota precedente.

[23] Il ruolo è il cuore pulsante del gioco di *ruolo*. Esso è definibile *in teoria*, perché in esso confluiscono molti fattori previsti in termini standardizzati dalle regole. Ad esempio, in *D&D* prima edizione si deve tenere conto dell'*allineamento*, definito *morale*: «Tre modi, fondamentali, di vita guidano le azioni sia dei personaggi che dei mostri. I modi di vita sono chiamati Allineamenti. I tre allineamenti sono quelli della Legge (personaggi "legali"), quello del Caos (personaggi "caotici") e quello Neutrale» (G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del giocatore* cit., p. 55). Non basta. A ciò si deve aggiungere anche quanto prevede l'interpretazione vera e propria del personaggio, tenendo in conto la propria classe. A titolo d'esempio valga quanto Gary Gygax e Dave Arneson immaginano per il mago in D&D prima edizione: «Un mago è un personaggio umano completamente votato allo studio dei poteri di quelle arti arcane che vanno sotto il nome di "magia". I maghi ricercano gli incantesimi, li trascrivono nei loro libri e li studiano a fondo per poterli ricordare. [...] I maghi, inoltre, non hanno grandi capacità di combattimento e cercheranno, quindi, di evitare gli scontri corpo a corpo» (ivi, p. 37). Infine, si considerino anche le caratteristiche, determinate dalla statistica della scheda, che indicano quanta intelligenza, forza, saggezza, destrezza, costituzione e carisma abbia il personaggio in questione: la combinazione di tutti questi dati dà luogo a un ruolo *teorico*, che non sempre coincide con quello realmente interpretato dal giocatore, perché «all men and women are "merely" or entirely players, all human behavior and character can be thought of as being shaped within social roles» (P.B. MURRAY, *Shakespeare's imagined person. The psychology of role-playing and acting*, Barnes & Noble Books, Boston 1996, p. 38) e, di conseguenza, secondo quanto afferma la sociologia dei ruoli, ciascun essere deve essere conscio della definizione della situazione, così da poter adattare il proprio comportamento a quel ruolo (ivi, p. 39). Chiaramente, il consesso dei giocatori è un gruppo ristretto eterogeneo e ogni giocatore è sia *role-player in-game* che nel contesto sociale in cui è inserito: ciò determina delle variazioni che imporrano la sua interpretazione del ruolo *differente* dalla norma teorica. Si osserverà, pertanto, un *ruolo sperimentale* che deriva dall'interazione (componente del *system* secondo Hitchens e Drachen) e dalla percezione soggettiva dello schema teorico interpretativo nella mente del giocatore; esso, in sostanza, è frutto dell'esperimento sociale costituito dal GDR. Di fatto, nel contesto del gioco di ruolo, si osserva la medesima separazione di significato proposta da von Neumann e Morgenstern nella loro *Theory of Games and economic behavior*: il game è l'astratto (*ruolo teorico*), mentre il play è il modo in cui il game viene giocato in concreto (*ruolo sperimentale*). Sull'argomento vedasi P. DE SANCTIS RICCIARDONE, *Antropologia e Gioco* cit., p. 75.

Il legame sottile ma fondamentale che si può evidenziare tra quanto sopra affermato relativamente a Johann Reuchlin e i GDR sta nella fantasia, utile per la conoscenza del mondo sensibile. E, in effetti, l'interpretazione del ruolo richiede una notevole fantasia per permettere al giocatore di percepire sensibilmente un mondo frutto della narrazione del Game Master: il concetto chiave del gioco di ruolo è proprio quello di giocare di ruolo, e dunque col ruolo di un personaggio immaginario che si va a interpretare. In effetti non si può prescindere dall'osservazione di Dennis Waskul e Matt Lust: «a participant in these games must not only play the role of a fantasy persona, but the player as well».[24] Ciò ha un forte impatto su ciò che è magia nel GDR, dunque, è la fantasia di ciascun giocatore che confluisce nel personaggio, generando l'incantesimo della creazione di un Game World, frutto di una fantasia condivisa tra giocatori. Di fatto, questi elementi vanno a caratterizzarsi attraverso il tema del gioco di ruolo, che è calato nell'ambientazione, ma in un momento preciso della storia di quel mondo, nonché in un luogo puntuale e definito. Quel determinato contesto spazio-temporale reca l'interazione di precisi PG e PNG che lo caratterizzano, così da determinare un contesto fantasy immersivo. Come bene ha scritto Farah Mendlesohn, «the immersive fantasies are overwhelmingly concerned with the entropy of the world».[25]

Ma cos'è la magia e chi è il mago? Ebbene, a questa domanda si potrebbero trovare molteplici risposte. Tuttavia, ad oggi la più completa resta quella di Giordano Bruno, il quale, nel De Magia, afferma:

> Magus primo sumitur pro sapiente, cuiusmodi erant Trimegisti apud Aegyptios, Druidae apud Gallos, Gymnosophistae apud Indos, Cabalistae apud Hebraeos, Magi apud Persas (qui a Zoroastre), Sophi apud Graecos, Sapientes apud Latinos. Secundo sumitur magus pro faciente mirabilia sola applicatione activorum et passivorum, ut est medicina et chymia secundum genus; et haec est naturalis magia communiter dicta. Tertio magia est cum huiusmodi adduntur circumstantiae, quibus apparent opera naturae vel intelligentiae superioris ad concitandam admirationem per apparentia; et est ea species quae praestigiatoria appellatur. Quarto cum ex antipathiae et sympathiae rerum virtute, ut per ea quae pellunt, transmutant et attrahunt, ut sunt species magnetis et similium, quorum opera non ad qualitates activas et passivas reducuntur, sed omnia ad spiritum seu animam in rebus existentem referuntur; et haec proprie vocatur magia naturalis. Quinto cum his adduntur verba, cantus, rationes numerorum et temporum, imagines, figurae, sigilla, characteres seu litterae; et haec etiam est magia media

[24] D. WASKUL, M. LUST, *Role-Playing and Playing Roles: the person, player, and persona in fantasy role-playing*, in «Symbolic Interaction», XXVII, 3, 2004, p. 337.
[25] F. MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut) 2008, pp. 60-61.

inter naturalem et extranaturalem vel supra, quae proprie magia mathemathica inscriberetur, et nomine occultae philosophiae magis congrue inscriberetur. Sexto si isti accessat cultus seu invocatio intelligentiarum et efficientum exteriorum seu superiorum, cum orationibus, consecrationibus, fumigiis , sacrificiis, certis habitibus et ceremoniis ad Deos, daemones et heroas, tunc vel fit ad finem contrahendi spiritus in se ipso, cuius ipse fiat vas et instrumentum, ut appareat sapiens rerum, quam tamen sapientiam facile pharmaco una cum spiritu possit evacuare; et haec est magia desperatorum, qui fiunt vasa malorum daemonum, quae per Artem notoriam exaucupatur: aut est ad finem imperandi et praecipiendi daemonibus inferioribus cum authoritate superiorum daemonum principum, hos quidem colendo et alliciendo, illos vero coniurando et adiurando, constringendo; et haec magia est transnaturalis seu metaphysica, et proprio nomine appellatur θεουργία. Septimo aut est adiuratio seu invocatio, non ad daemonas et heroas, sed per istos ad hominum defunctorum animas acciendas, per eorum cadavera vel cadaverum partes ad oraculum aliquod suscipiendum, divinandum, cognoscendum de rebus absentibus et futuris; et haec species a materia et fine appellatur necromantia. Quod si materia non accedat, sed ab ἐνεργουμένῳ excantante facta spiritus in eius visceribus incubantis invocatione oraculum perquiratur, tunc est magus, qui proprie Pythonicus appellatur; ita enim ab Apolline Pythio in templo illius solebant 'inspiritari', ut ita dicam. Octavo aut incantationi utcunque acceptae accedant rerum partes, indumenta, excrementa, superfluitates, vestigia et omnia quae tactu communicationem aliquam concepisse creduntur: et tunc aut haec fiunt ad solvendum, ligandum et infirmandum, tunc constituunt magum qui appellatur maleficus, si ad malum tendant, si ad bonum, ad numerum medicorum referantur, iuxta certam speciem atque viam medicinae; aut ad ultimam perniciem et exitium aspirant, tunc magos veneficos appellant. Nono magi dicuntur omnes qui ad divinandum quacunque ratione de rebus absentibus et futuris accinguntur, et isti generaliter divini a fine appellantur, quorum species primae aut sunt quatuor e principiis materialibus: igne , aëre, aqua et terra, unde dicuntur pyromantia, hydromantia, geomantia; aut a tribus obiectis cognitionis: naturali, mathematico et divino, et tunc sunt variae aliae species divinandi. A principiis enim naturalibus seu physicorum inspectione divinant augures, aruspices et caeteri huiusmodi; a mathematicorum inspectione secundum genus sunt geomantae, qui per numeros seu litteras seu lineas et figuras certas, item aspectus, irradiationes et situs planetarum et similium, divinant; a divinorum usu, ut sacrorum nominum, occursibus locorum, brevibus quibusdam rationibus et servatis circumstantiis, et hos ultimos nomine magorum nostrates non inscribunt, apud quos pro indigna usurpatione magus male sonat, sed dicitur non magia, sed prophetia. Ultimo sumitur magus et magia iuxta significationem indignam, ut inter istas non annumeretur neque adnumerata habeatur, ut magus sit maleficus utcunque stultus, qui ex commercio cum cacodaemone et pacto quodam pro facultate ad laedendum vel iuvandum est informatus; et iuxta hanc rationem sonat non apud sapientes vel ipsos quidem grammaticos, sed a quibusdam usurpatur

> nomen magi bardocucullis, qualis fuit ille qui fecit librum De malleo maleficarum, et ita hodie usurpatur ab omnibus huius generis scriptoribus, ut legere licet apud postillas, catechismos ignorantum et somniantium presbyterorum.[26]

Accostando questa definizione – che Bruno compone in dieci parti – a D&D, è possibile cogliere diversi punti di contatto. Nella prima edizione di Dungeons & Dragons la magia è nettamente suddivisa tra quella dei Chierici e quella dei Maghi e degli Elfi («come giocatori, tutto ciò che dovete fare è scegliere quali incantesimi volete che conosca il vostro Chierico. [...] Potete scegliere uno qualunque tra gli incantesimi [...]. Non potete però scegliere nessun incantesimo dei Magi; sono di tipo diverso»).[27] Questa distinzione viene poi esplicata meglio nelle edizioni successive di D&D, specialmente nella terza: «Gli incantesimi sono di due tipi: arcani e divini. Maghi, stregoni e bardi lanciano incantesimi arcani. Chierici, druidi, paladini esperti e ranger lanciano incantesimi divini. [...] Ricavate tra le categorie di incantesimi arcani e divini vi sono le otto scuole di magia».[28] Queste ultime sono: abiurazione, ammaliamento, divinazione, evocazione, illusione, invocazione, necromanzia, trasmutazione.[29]

Confrontando dunque la magia in D&D con la definizione di Giordano Bruno, è possibile notare come l'impatto della proposta del filosofo nolano sia confluita quasi totalmente nell'interpretazione dell'elemento magico nel primo GDR della storia. Infatti, in D&D il mago (incantesimi arcani) è sapiente, in quanto deve possedere un buon punteggio di intelligenza per poter usare la magia. D'altro canto, il chierico (incantesimi divini) è per lo più deputato a guarire miracolosamente i propri alleati, pertanto esercita una funzione magica prossima a quella indicata da Bruno nel secondo punto della sua dissertazione. Anche i restanti punti sono quasi tutti prossimi al GDR: l'arte prestigiatoria, assimilabile all'illusione; la magia naturale, che di fatto ricade – in D&D terza edizione – nell'ambito divino e appartiene ai druidi; la occulta philosophia, che è propria di ciascun mago, dotato di intelligenza superiore e di un proprio libro di incantesimi segreti; la teurgia, che ricade nelle competenze tipiche dei chierici; la necromanzia, che è una delle otto scuole di magia sopra ricordate; infine la divinazione, anch'essa scuola di magia di D&D. Restano fuori le definizioni ottava e decima di Bruno: l'ottava perché parla di magi venefici, che non sono esattamente contemplati nelle regole e nel tema di D&D; la decima perché

[26] GIORDANO BRUNO, *Opera Latine Conscripta publicis sumptibus edita, Vol. III*, a cura di F. Tocco e H. Vitellii, Le Monnier, Firenze 1891, pp. 397-400.
[27] G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del giocatore* cit., p. 25.
[28] M. COOK, J. TWEET, S. WILLIAMS, *Dungeons & Dragons. Manuale del Giocatore. Manuale base 1*, trad. di C. Battistini, C. Breccolotti, F. Delle Rupi, Twenty Five Edition, Parma 2001, p. 147.
[29] Ivi, pp. 156-158.

imputa al mago una accezione fortemente negativa, che invece non è pertinente a un mondo fantasy in cui la magia è una componente ordinaria della realtà.

L'elemento magico, così come inteso da Giordano Bruno, ma anche come elaborato nel primo Cinquecento, è passato dall'avere un valore scientifico[30] a un valore letterario, seguendo un processo osmotico, dal momento che, nel XVI secolo, «il movimento culturale dell'umanesimo [...] diede un efficacissimo contributo alla crisi della cultura scientifica tradizionale e indirettamente allo sviluppo della nuova scienza»,[31] venendo però in contatto con quella stessa scienza – fatta anche di magia – e assorbendola nelle produzioni letterarie posteriori. Punto d'arrivo è George MacDonald e il suo lavoro letterario, così come indicato da Scott McLaren.[32]

4. *La genesi del ruolo della magia nel gioco di ruolo*

Tra le funzioni evidenziate da Vladimir Propp in Morfologia della fiaba compare quella dell'impossessamento del mezzo magico da parte dell'eroe.[33] Nel contesto fiabesco la magia ha un valore chiave sia nella rottura dell'equilibrio che nella soluzione del problema. In un gioco di ruolo fantasy come D&D, la magia assume un ruolo ancora più pervasivo: essa, infatti, è parte integrante del system e conseguentemente del Game World.

In un mondo in cui la magia è un fatto normale, essa diviene parte della "vita reale" dei personaggi, i quali devono compiere gesti e azioni significativi, con tutti i rischi di fallimento dei medesimi, esattamente come nella realtà; la magia non solo non fa eccezione, ma è invece compresa in questo discorso.[34] Vero è che ai tempi di Gary Alan Fine già ci si poneva la questione legata al realismo nel GDR, ed è altrettanto vero che lo stesso Gary Gygax, intervistato da Fine, riteneva sciocco parlare di realismo nel caso di D&D e, a supporto di ciò, citava il fatto che un

[30] Nel XVI secolo la magia, l'astrologia e l'alchimia erano considerate al pari della matematica e della fisica. L. GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico, Vol. II, Il Cinquecento e il Seicento*, Garzanti Editore, Milano 1970, p. 93.

[31] Ivi, p. 412.

[32] S. MCLAREN, *Review of "Fantasy, art and life: essays on George MacDonald, Robert Louis Stevenson and other fantasy writers"*, in «Mythlore», 31, 3/3, primavera-estate 2013, pp. 115-118. Si tenga presente che MacDonald ha avuto un influsso letterario di rilievo su J.R.R. Tolkien, ma anche su C.S Lewis (cfr. ad es. J. FISHER, *Reluctantly inspired: George MacDonald an J.R.R. Tolkien*, in «North Wind: A journal of George MacDonald studies», 25, 2006, pp. 113-120.

[33] Il mezzo magico, nella fiaba, assume spesso un valore essenziale per la soluzione del problema principale. Costituito da oggetti diversi (animali, strumenti per evocare creature magiche, oggetti magici, capacità magiche), esso viene concesso in conseguenza di prove proposte all'eroe da un donatore. V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. di S. Arcella, Newton Compton, Roma 2003², p. 43.

[34] D. WASKUL, M. LUST, *Role-Playing and Playing Roles: the person, player, and persona in fantasy role-playing* cit., p. 341.

guerriero, dopo tre ore di combattimento, avrebbe potuto abilmente salire cinquecento scalini con indosso ottanta chilogrammi di armatura, cosa che nella realtà non sarebbe possibile a nessuno, nemmeno a un atleta particolarmente allenato.[35] Ciononostante, malgrado la veridicità delle considerazioni di Gary Gygax, è innegabile il fatto che nella realtà fantasy condivisa tra i giocatori, quelle azioni sono reali e producono effetti concreti, così come li produce la magia. In effetti, «l'aspetto sociologico più interessante risiede nel potere del GDR di creare micro comunità di giocatori, fans, amatori, che sono anche avidi lettori di riviste e periodici specializzati».[36] Ciascuno di questi giocatori, al momento dell'ingresso nel Game World, all'inizio di una sessione di gioco di ruolo, è assimilabile agli esseri liminali di cui ha scritto Victor Turner:

> Gli esseri liminali non sono né da una parte né dall'altra; stanno in uno spazio intermedio (betwixt and between) tra le posizioni assegnate e distribuite dalla legge, dal costume, dalle convenzioni e dal cerimoniale. In quanto tali, l'ambiguità e l'indeterminatezza dei loro attributi trovano espressione in una ricca varietà di simboli nelle numerose società che ritualizzano le transizioni sociali e culturali.[37]

Una volta entrati nello spazio rituale, i role-player si apprestano a iniziare la sessione di gioco. L'approccio globale al modo di giocare a D&D venne posto in discussione fin dal principio, giungendo poi a identificare tre modi sostanziali di conduzione del game: il primo, in cui il Game Master mantiene il totale controllo, offre una narrazione completa e tira lui i dadi per ogni evento o azione; il secondo, nel quale i giocatori sono incoraggiati a partecipare alla creazione della trama del gioco tirando i dadi e determinando così precisi risultati; il terzo, nel quale si introducono mappe, miniature e segnalini per rendere il gioco più simile a un gioco da tavolo e stimolare l'elemento visivo dei giocatori.[38] La differenza di impostazione ha ricadute sul ruolo e, di conseguenza, sul modo di ciascun partecipante di percepire le situazioni. Ciò, ovviamente, modifica anche l'approccio alla realtà magica in cui il giocatore viene a trovarsi.

A questo punto, dunque, è necessario capire come la magia abbia influito nel gioco di ruolo D&D fin dalla sua prima edizione. Innanzitutto, essa è posta ad uso del Game Master per le meccaniche di gioco ordinarie e straordinarie, nonché per l'interpretazione dei PNG e dei mostri: ciò è valido in qualunque modo si intenda un

[35] G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 81.
[36] P. DE SANCTIS RICCIARDONE, *Antropologia e Gioco* cit., p. 87.
[37] V. TURNER, *Il processo rituale*, Morcelliana, Brescia 2001, p. 112.
[38] J. PETERSON, *The elusive shift. How Role-Playing Games forged their identity* cit., p. 181 (ebook).

approccio al gioco.[39] Altro utilizzo fondamentale è quello che ricade sui PG. In questo senso è utile citare la semplice ma efficace considerazione di Gary Gygax: «A fighter is unable to cast magic spells and relies mainly on his strength and weapon prowess, while a magic-user is quite the opposite-a character who can cast spells and whose skill in this area is far superior to his physical skills».[40]

La distinzione iniziale da operare fra le classi del personaggio è proprio quella fra incantatori e non incantatori. La prima delle due categorie comprende tutti coloro che fanno della magia un uso attivo, cioè la padroneggiano e la plasmano secondo la loro volontà. La seconda, invece, è costituita da chi della magia ne subisce un uso passivo: il PG in questione può subire danni magici o ricevere benefici grazie a incantesimi o ad oggetti particolari che gli conferiscono bonus o poteri prima non posseduti. A questo distinguo, tuttavia, ne deve essere aggiunto un secondo. Si deve infatti ricordare che i PG incantatori vanno ulteriormente suddivisi in coloro che usano la magia arcana e in coloro che utilizzano la magia divina,[41] come già discusso sopra. Malgrado questa terminologia sia posteriore alla prima edizione di D&D, già Gary Alan Fine, nel descrivere i poteri dei chierici, parlava di «clerical miracle»[42] anziché di magia vera e propria. Ad ogni modo, i due tipi di poteri sono diversi e distinti: chi ha accesso agli incantesimi arcani non ha accesso anche a quelli divini. Questo aspetto è connesso alla visione della magia nell'ambientazione. Esempio fondamentale è dato da D&D terza edizione, nello specifico quanto previsto per il Game World di Faerûn:

> Il mondo di Toril è letteralmente un luogo magico. L'intera esistenza è infusa di potere magico [...]. La magia pura è la materia cristallizzata della creazione, la silenziosa e incurante volontà dell'essere [...]. La magia permea la gente di Faerûn

[39] *Dungeons & Dragons*, fin dalla prima edizione, ha previsto abbondantemente l'uso della magia e di oggetti magici (cfr. G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del giocatore* cit., pp. 37 e ss.; G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del Dungeon Master*, a cura di F. Mentzer, trad. di G. Ingellis, Editrice Giochi, Milano 1985, pp. 18 e ss.; F. MENTZER, *Master: Libro del DM*, Editrice Giochi, Milano 1985, pp. 2 e ss.). I PNG, interpretati dal Game Master, possono fare largo uso della magia e degli oggetti magici. Ugualmente dicasi per i mostri, tra cui spicca il *beholder*, noto come "Sfera dai Molti Occhi", il cui occhio centrale proietta costantemente un cono di anti-magia, «che annulla temporaneamente tutti gli effetti magici, fino a 18 metri di distanza» (F. MENTZER, *Companion: Libro del Master*, trad. di G. Ingellis, Editrice Giochi, Milano 1984, p. 30). L'interpretazione di PNG e mostri, nonché l'utilizzo di oggetti magici e di trappole magiche, ricade nelle meccaniche ordinarie di gioco. Una meccanica straordinaria, invece, è da considerare l'uso di una *pozione di resurrezione*, cioè di un oggetto che annulla la morte di un personaggio riportandolo in vita.

[40] G. GYGAX, *Role-playing Game Mastery. Tips, tactics and strategies for improving your participation in any role-playing game*, Perigee Books, New York 1987, p. 28.

[41] La distinzione fra i due tipi di magia è in realtà più prossima alla terza edizione di *Dungeons & Dragons* piuttosto che alla prima (cfr. M. COOK, J. TWEET, S. WILLIAMS, *Dungeons & Dragons. Manuale del Giocatore. Manuale base 1* cit., pp. 147-158). Tuttavia, fin dalla creazione di D&D, Arneson e Gygax pensarono a distinguere in *incantesimi dei chierici* (G. GYGAX, D. ARNESON, *Dungeons & Dragons. Manuale del giocatore* cit., pp. 25-26) e *incantesimi magici* (ivi, pp. 38-39).

[42] G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 171.

> come le sue terre. Ogni città ospita potenti templi che venerano una moltitudine di divinità, e i cui chierici attingono al potere divino per guarire le ferite, interdire il male e difendere le vite e le proprietà dei fedeli. Maghi scaltri e ingegnosi sono al fianco (e a volte dietro) al trono di ogni terra, rivolgendo i loro formidabili poteri al servizio dei loro signori. [...] I mortali non possono dar forma direttamente alla magia pura. Invece, la maggior parte di coloro che si servono della magia fanno uso della Trama. [...] Senza la Trama, la magia pura è nascosta e inaccessibile. [...] La Trama è il corpo di Mystra, la dea della magia. [...] La Trama è il condotto che gli incantatori usano allo scopo di incanalare l'energia magica per i loro incantesimi, sia arcani che divini. Infine, la Trama è l'intreccio di regole e formule esoteriche che comprende l'Arte (incantesimi arcani) e il Potere (incantesimi divini).[43]

Stando a quanto appena esaminato, dunque, esclusivamente nell'ambientazione di Forgotten Realms, la magia è una forza che pervade il mondo intero, è collegata alle divinità, ma può essere usata solo attraverso la Trama, cioè il corpo sacro della dea Mystra, ed esclusivamente in due modi distinti: seguendo l'Arte (incantesimi arcani) o seguendo il Potere (incantesimi divini).

Questa visione dettagliata è il punto di arrivo di un lungo percorso iniziato nel 1974, cioè quando la natura degli incantesimi venne divisa fra maghi e chierici. Ciò è rilevante per il semplice fatto che, ai suoi esordi, D&D prevedeva, in termini teorici, una squadra tipica di PG composta almeno da guerrieri, maghi, chierici e ladri (due classi magiche, di cui una arcana e una divina, e due non magiche).

Poi, se si osserva la magia nel primo gioco di ruolo a un livello differente e distaccato dalle meccaniche di gioco, si può rilevarne il valore nel contesto immersivo. In effetti, è stato evidenziato da Myriel Balzer come specifici elementi possano garantire il risultato magico di una realtà condivisa fra soggetti. Per raggiungere un simile risultato sono necessarie alcune componenti essenziali: temporale (grazie alla quale i giocatori percepiscono la diversità tra tempo presente e tempo del gioco), spaziale (grazie alla quale i giocatori percepiscono un luogo diverso rispetto a quello reale in cui vivono), topico (che consente un cambio di realtà mediante un cambio di soggetto) e sociale (tale da creare una distinzione tra giocatore e personaggio interpretato).[44]

In definitiva, dunque, la magia è un elemento chiave per D&D.

Per concludere, è infine doveroso segnalare il già menzionato uso della magia da parte del Game Master. Partendo da una prima considerazione mossa da Gary Gygax è possibile evidenziare il peso che ha il Game Master (GM) nel contesto del ruolo: «At the basic level of participation, the GM functions as the one in charge of the

[43] E. GREENWOOD, S. WILLIAMS, S.K. REYNOLDS, R. HEINSOO, *Forgotten Realms* cit., p. 54.
[44] M. BALZER, *Immersion as a prerequisite of the didactical potential of Role-Playing*, in «International Journal of Role-Playing», II, 2011, p. 34.

adventure. The play will therefore be as unique as GM himself. Most players see no further than the campaign milieu (superficially) and the play session, because they relate to role-playing through their characters».[45] Se dunque i giocatori che si accostano al GDR non sono ancora pronti per l'esperienza immersiva, allora al Game Master compete iniziare la creazione del mondo condiviso. The campaign milieu, o meglio l'ambientazione, in un gioco come D&D prevede ampiamente la magia. Attraverso di essa, dunque, il Master deve costruire una storia coinvolgente che permetta ai PG di calarsi nel contesto reale e concreto dell'avventura. Ciononostante, non bisogna ignorare come il Master debba realizzare ciò. Difatti, se da un lato è vero che l'interpretazione dei PNG e dei mostri può consentire un uso più o meno ampio della magia, dall'altro lato bisogna far sì che essa rivesta un ruolo trascendente. La magia, infatti, deve offrire ai giocatori l'occasione di sperimentare un elemento irreale in un contesto che, grazie alla fantasia condivisa, tende al reale attraverso l'interpretazione in-game. Marcel Mauss ha definito la magia, indicando come essa comprenda agenti, atti e rappresentazioni. L'agente è il mago, mentre gli atti sono i riti magici e le rappresentazioni sono le idee e le credenze che corrispondono in toto ai suddetti atti.[46] Cosa essenziale, però, è che gli atti siano fatti di tradizione e che si ripetano. «Atti alla cui efficacia non crede l'intero gruppo, non sono magici».[47] Questa osservazione così precisa rimanda al GDR, dal momento che in esso è prevista un'interazione fra giocatori, i quali devono condividere una medesima narrazione,[48] rapportandola al proprio ruolo previsto in teoria, cosicché si generi un Game World condiviso, cioè a cui tutti credono. L'immersione in quel dato mondo è stata studiata da Sarah Lynne Bowman; la studiosa ha indicato come questo fenomeno sia scomponibile in sei parti: «activity, game, environment, narrative, character and community».[49] In questo senso, soprattutto nel contesto in-game, il dato immersivo richiama il problem-solving che è frutto di cooperazione nella community, composta da tutti i singoli personaggi, tra cui anche i maghi e i chierici. La costruzione del Game World, dunque, richiede pienamente la presenza di tutti i tipi di personaggio, compresi gli incantatori, perché la magia è componente essenziale delle regole (e quindi del system) e deve essere usata nel contesto di gioco in tutte le sue forme.

[45] G. GYGAX, *Master of the Game. Principles and Thechniques for becoming an expert Role-Playing Master*, Perigee Books, New York 1989, p. 39.
[46] M. MAUSS, *Teoria generale della Magia*, Einaudi, Torino 1991, p. 12-13.
[47] Ivi, p. 13.
[48] Oltre che la narrazione, i giocatori devono condividere anche le regole, che vanno a normare tutti gli aspetti del GDR. In quello che è *The Fantasy Game*, cioè ove la magia è un evento comune e frequente, le regole sono indicative di come essa funzioni e ciò diviene funzionale alla narrazione. Le regole, in effetti, sono conoscenza e patrimonio condivisi fra tutti i giocatori, così come osservato puntualmente da Dennis Waskul e da Matt Lust (D. WASKUL, M. LUST, *Role-Playing and Playing Roles: the person, player, and persona in fantasy role-playing* cit., p. 337).
[49] S. LYNNE BOWMAN, *Immersion and shared immagination*, in *Role-playing Game studies*, a cura di J.P. Zagal e S. Deterding, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2018, p. 382.

Infine, la magia ha un ruolo notevole nell'ambito narrative del system. Considerando questo aspetto in termini di ποιητικὴ, si può citare dunque Aristotele: «ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος».[50] Secondo il filosofo greco, la μηχανή va usata al di fuori del δρᾶμα per compensare quel che è all'esterno dall'azione drammatica stessa, accostando questo sistema al potere di onniscienza degli dei.[51] Trattasi di ciò che noi chiamiamo Deus ex machina, cioè di ciò che risolve inaspettatamente gli intrecci in una narrazione o situazioni altrimenti irrisolvibili in modo disconnesso dalla logica del δρᾶμα, così da apparire, talvolta, un mezzo eccessivamente fortuito o addirittura forzoso. In un GDR come D&D, la magia può essere usata anche in questo senso; tutto ciò è perfettamente in linea con le osservazioni di Vladimir Propp ne Le radici storiche dei racconti di magia a proposito della «scienza furba».[52] Effettivamente, il Game Master può, nel caso in cui tutto il gruppo dei PG muoia inaspettatamente (ad esempio, a causa di scelte sbagliate del gruppo o perché in termini probabilistici i dadi non favoriscono le sorti dei PG in un combattimento), usare un mezzo magico per risuscitare tutti o quasi tutti i personaggi coinvolti nella disavventura. Ciò permette al Master di preservare la narrazione originaria e consentire ai giocatori di mantenere attivi i loro personaggi.

5. *Magia ed elementi di teoria del gioco di ruolo*

La teoria GNS, come riproposta e rielaborata da Ron Edwards, è ad oggi una delle principali teorie del gioco di ruolo, seppure non l'unica. Essa è rilevante perché propone di leggere l'atto del GDR, sia in termini di system che di ruolo sperimentale in base alla percezione di gioco, applicabile in primis al GDR stesso, ma anche al singolo giocatore. I tre stili di gioco sono i seguenti:

> *Gamisti*: tipico dei giocatori che preferiscono un GDR che offra una concreta possibilità di vittoria; si aspettano situazioni in-game ricche di battaglie e di scontri in modo da conseguire veri e propri successi personali e di squadra.
> *Narrativisti*: proprio dei giocatori che partecipano al GDR per produrre una buona storia, che di fatto deve essere costruita dall'interazione del Master coi PG.

[50] ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, BUR, Milano 2011, p. 168 (Arist., Poet., 54^{b} 2-3).
[51] *Ibid*.
[52] V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia* cit., pp. 224-225.

> *Simulazionisti*: si tratta dei giocatori che puntano a ottenere un universo il più possibile reale, per quanto ciò sia possibile. Edwards associa a questa categoria anche il sottotipo dei giocatori realisti.[53]

Ora, se da un lato questa teoria è ricca di implicazioni per il system, è anche vero che può essere accostata a una proposta di Karl Bergström, secondo cui il system va distinto tra quello rules first e quello narration first.[54] Il modello dello studioso svedese si basa su una riduzione della teoria GNS, tale da associare i gamisti al GDR rules first, i narrativisti al narration first e i simulazionisti, invece, a ciascuno dei modelli sulla base delle componenti del system del GDR stesso.

Tenendo presente questi aspetti teorici, è chiaro che la magia di un GDR fantasy come D&D ha uno stretto rapporto con la teoria di un gioco di ruolo. Infatti, essa è parte delle componenti del system che la prevedono, ed è connessa a ciascuna delle singole interpretazioni sopra indicate.

Per quanto concerne il ruolo della magia in D&D, dunque, essa appare usata in funzione di tre cardini:

- Funzione strumentale, assai prossima al *Deus ex machina*. Permette di risolvere situazioni altrimenti impossibili, ed è dunque così utilizzata per modellare la storia dal Game Master.
- Componente narrativa, collegata alla trama fiabesca del racconto fantasy. Essa è assimilabile al mezzo magico già ricordato supra e connesso alle funzioni di Propp. La magia, dunque, diviene funzionale all'ambientazione, al tema e al ruolo teorico, nonché alla narrazione vera e propria (ricade, dunque, negli interessi dei narrativisti).
- Componente necessaria, e dunque tecnicamente connessa col regolamento. Difatti, se le regole prevedono che un personaggio usi necessariamente la magia (ad es. un mago), tale cosa non può essere elusa né ignorata, ma diviene piuttosto fondamentale per il corretto svolgimento delle meccaniche di gioco.

Alla luce di quanto visto, rapportando la magia alla teoria GNS e alle considerazioni di Bergström, è possibile notare una trasversalità del mezzo magico nel contesto globale del GDR. Effettivamente, non si può negare come l'uso di incantesimi sia preminente per un gamista che possiede un PG mago, e ugualmente essa diviene essenziale nel contesto di un narrativista che, coscientemente o meno, ricerca una storia fantasy fondata sulle regole della fiaba. Indubbiamente, resta da

[53] Cfr. R. EDWARDS, *System does matter*, https://web.archive.org/web/20051123122107/http://www.indie-rpgs.com/_articles/system_does_matter.html, (url consultato il 25/09/2024).
[54] K. BERGSTRÖM, *Creativity rules. How rules impact player creativity in three tabletop*, in «International Journal of Role-Playing», III, 2012, p. 10.

considerare la posizione dei simulazionisti, che pure non si discostano dalle osservazioni chiave di Gary Alan Fine: «Members recognize that they share experiences and that these experiences can be referred to with the expectation that they will be understood by other members, and can be employed to construct a shared universe of discourse».[55] Chiaramente, anche i simulazionisti, compresi i realisti, tendono a ricercare una verità propria del mondo determinato dall'ambientazione e dal tema. Conseguentemente a ciò, la magia diviene un pilastro anche per loro.

Rapportando la magia al system diventa essenziale considerare ancora una volta come essa sia perfettamente incardinata all'interno di D&D, assumendo un ruolo importante anche nel corso degli sviluppi successivi del gioco.

Infine, considerando il ruolo, si deve tenere presente che nella retorica del fantasy immersivo si incontra puntualmente il concetto di mimesis: «Mimesis is the art of persuading the reader to forget the mediation of language».[56] Questa definizione potrebbe essere applicata anche all'interpretazione che il giocatore deve dare del proprio personaggio. In effetti, nel GDR, la mimesis (dal greco μιμέομαι) è l'arte di persuadere il giocatore a dimenticare la mediazione del system.

In conclusione, dunque, bisogna rilevare come la magia in un GDR fantasy quale Dungeons & Dragons rivesta un ruolo fondamentale sia in termini teorici che nella struttura stessa del system.

6. *Conclusioni*

«Although one goal of fantasy gaming is to have one's character succeed, most gamers recognize that what makes these games unique is that a player portrays a figure distinct from himself».[57] Questa considerazione di Gary Alan Fine aiuta a redigere le conclusioni al presente saggio. In effetti, la capacità di un giocatore di ritrarre una figura diversa di sé in un dato luogo immaginario (condiviso con gli altri) è di per sé una forma di "magia". Il tutto diviene ancora più marcato se consideriamo il peso dell'ambientazione e del tema: «An intrinsec part of epic fantasy is exotic landscape».[58] I PG, dunque, guidati dalla narrazione del Game Master, intraprendono un viaggio (immaginario ma "reale") attraverso un mondo fantastico per conquistare tesori e libri d'incantesimi; eppure, questi oggetti

[55] G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 136.
[56] F. MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy* cit., p. 59.
[57] G. A. FINE, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds* cit., p. 211.
[58] M. MOORCOCK, *Wizardry and Wild Romance. A study of epic fantasy*, Victor Gollancz LTD, Londra 1987, p. 43.

incantati celano la vera posta in gioco del *role-play*: l'esperienza.[59] Quest'ultima è il vero premio che, consciamente o inconsciamente, ogni giocatore di ruolo cerca e trova nella pratica del GDR.

[59] F. D'ANDREA, *L'esperienza smarrita. Il gioco di ruolo tra fantasy e simulazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998, p. 24.

SEZIONE III

LE CREDENZE

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

I sette vizi capitali e le «magiche frode» (Inf. xx, 117). Per uno studio del tema magico nelle Summae de virtutibus et vitiis*

The Seven Deadly Sins and the "magiche frode" (Inf. XX, 117). A Preliminary Study of the Magical Theme in the Summae de virtutibus et vitiis

BRUNA LORENZIN

ABSTRACT

Il contributo indaga la presenza del tema magico all'interno delle classificazioni dei peccati offerte dai trattati sui vizi e le virtù, un genere di particolare successo all'indomani del IV Concilio Lateranense, quando andava definendosi anche il dibattito teologico sulla liceità delle arti magiche. L'analisi si concentra sulla Summa peraldiana, senza dimenticare altri testi rappresentativi, e tenta di chiarire se queste trattazioni, circolanti al tempo di Dante, abbiano influenzato il modo in cui le «magiche frode» vengono presentate nel poema.

PAROLE CHIAVE: *magia, predicazione, vizi e virtù, Dante, Peraldo*

The article examines the presence of the magic in the classifications of sins found in treatises on vices and virtues. This genre became very popular after the Fourth Lateran Council, in the same years in which the theological debate on the legitimacy of magical arts began to take shape. The analysis focuses on Peraldus' Summa, while also considering other representative texts. It then seeks to clarify whether these treatises, which circulated in Dante's time, influenced how the «magiche frode» are presented in the poem.

KEYWORDS: *magic, preaching, vices and virtues, Dante, Peraldus*

AUTORE

Bruna Lorenzin è dottoranda in Lettere (curriculum Italianistica) presso l'Università di Torino. Il suo principale campo di ricerca è costituito dalla filologia e la critica dantesca, con particolare riguardo alla Commedia. La sua ricerca dottorale indaga i rapporti tra Dante e l'enciclopedismo medievale, proponendosi di offrire uno studio sistematico dei rapporti tra la Summa de virtutibus et vitiis *del frate domenicano Gugliemo Peraldo e il poema dantesco.*
bruna.lorenzin@unito.it

* Desidero ringraziare il Dott. Vincenzo Tedesco per i preziosi consigli e suggerimenti bibliografici offertimi nel corso della stesura di questo contributo.

Nell'XI canto dell'*Inferno* Virgilio illustra la topografia del primo regno, facendo esplicito riferimento allo schema aristotelico di incontinenza, malizia e bestialità (vv. 79-84). Se nei primi cerchi, dove vengono puniti i peccati della prima categoria (lussuria, gola, avarizia e prodigalità, ira e accidia), Dante sembra seguire, come per il *Purgatorio*, una tra le possibili classificazioni dei peccati capitali, una volta superate le mura della città di Dite, lo schema settenario cede il posto ai peccati compiuti *ex certa malitia*, distinti dai primi per il pieno esercizio delle facoltà razionali e ulteriormente suddivisi tra peccati commessi per violenza o per frode. Quest'ultima «può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa» (vv. 53-54), garantendosi nel secondo caso un posto tra i dannati dell'VIII cerchio, in cui si incontrano «ipocresia, lusinghe e chi affattura, / falsità, ladroneccio e simonia, / ruffian, baratti e simile lordura» (vv. 78-60). L'apparente lacunosità e casualità di questo elenco, se comparato con il successivo racconto, ha suscitato la perplessità degli studiosi, ma l'aspetto curioso su cui interessa qui attirare l'attenzione è che in esso figurino anche maghi e indovini, cui Dante dedica una specifica bolgia dell'Inferno, la quinta.[1]

La scelta di includere la divinazione tra i peccati puniti nel Basso Inferno non è del tutto scontata, se si tiene presente che, come spiega Marina Montesano nella sua monografia dedicata a Dante e la magia, «è [solo] nella seconda metà del [XIV] secolo che avverrà un'evoluzione nella concezione del diavolo e nel giudizio in merito alle arti magiche, che finiranno all'interno della categoria sempre più ampia dell'eresia».[2] Questa veniva alacremente perseguitata dagli inquisitori – scelti soprattutto tra le file degli ordini mendicanti, domenicano e francescano – fin dagli anni Trenta del Duecento, ma all'epoca essi «si muovevano in un contesto in cui, se il fine era chiaro […], non lo erano ancora altrettanto […] le competenze di foro nei confronti di diverse situazioni di cui venivano a conoscenza durante le indagini, che pure comprendevano questioni legate alla fede, ma sulle quali non vi erano ancora indicazioni precise»[3] da parte delle autorità ecclesiastiche, che d'altra parte

[1] Sulla spiegazione dell'ordinamento infernale data da Virgilio a *Inf*. XI molto è stato scritto e la questione fa ancora discutere, cfr. almeno F. MONTANARI, *Canto XI*, in *"Inferno". Lectura Dantis scaligera*, Le Monnier, Firenze 1963, pp. 367-385; B. NARDI, *Il canto XI dell'"Inferno"*, in *Letture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1955, pp. 191-207; E. MOORE, *The Classification of Sins in the "Inferno" and "Purgatorio"*, in *Studies in Dante. Second series. Miscellaneous Essays*, Clarendon Press, Oxford 1899, pp. 152-208. Tra le ultime letture di *Inf*. XX si segnalano S. ALBONICO, *Lettura e interpretazione del canto XX*, in *Voci sull'"Inferno" di Dante*, a cura di Z. G. Barański, M. A. Terzoli, Carocci, Roma 2021, vol. II, pp. 531-552; L. FORMISANO, *"Inferno", canto XX*, in *Per un breviario dantesco* a cura di D. Canfora, R. Viel, Cacucci, Bari 2019, vol. I, pp. 79-113; S. GENTILI, *Canto XX. Deformità morale e rottura dei vincoli sociali: gli indovini*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1.Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIV*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2013, pp. 646-681.

[2] M. MONTESANO, *Inferno, Canto XX. Dante e la magia*, La Vela, Lucca 2021, p. 63.

[3] V. TEDESCO, *Inquisizione, eresia e magia nel tardo Medioevo*, La Vela, Monsagrati 2020, pp. 34-35.

riconoscevano nella magia una minaccia sempre più pericolosa. Sebbene un invito a sradicare pratiche di questo tipo dalle parrocchie fosse già contenuto nel *Canon Episcopi*, apparso nel 906 all'interno del *De synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis* di Regino di Prüm e successivamente incluso nel *Decretum Gratiani*, mancava ancora, a questa altezza cronologica, un chiaro e condiviso intento repressivo delle arti magiche. Lo dimostra, ad esempio, la bolla *Accusatus*, con cui nel 1258 papa Alessandro IV invitava alcuni inquisitori a non intromettersi nelle questioni legate alla divinazione e ai sortilegi, lasciando ai giudici competenti l'incombenza di occuparsene e prendendo piuttosto in considerazione i casi di chiara deviazione eterodossa. Affinché la magia venga inserita a pieno titolo tra le eresie di competenza degli inquisitori, bisogna attendere la *Practica inquisitionis haereticae pravitatis* del domenicano Bernard Gui (1320 ca.), primo manuale di questo tipo in cui vengano fornite precise indicazioni su come condurre l'interrogatorio di indovini e invocatori di demoni, ampiamente influenzato dalla riflessione tomistica sulla pericolosità della superstizione.[4] Per quanto anche in questo testo lo spazio dedicato alle arti magiche sia ancora molto limitato rispetto a quello riservato ad altre forme di eresia, esso rappresentò uno snodo essenziale per la riflessione sul tema, che occuperà sempre più pagine nella manualistica inquisitoriale successiva.

Negli anni in cui la *Commedia* venne scritta, «di questo cambiamento si potevano cogliere solo alcuni segnali iniziali, mentre era nel pieno il dibattito sulla liceità e sull'efficacia della magia, o almeno di alcune sue forme».[5] L'astrologia, ad esempio, sembrava apparentemente meno demoniaca della magia negromantica ed era per questo diffusa anche tra le *élite* di potere, ma nel corso del Duecento iniziò a essere guardata con sempre maggiore sospetto.[6] Nel condannare all'Inferno individui come Michele Scoto e Guido Bonatti, Dante precorre, in un certo senso, i tempi, rendendo operativa una condanna che, pur ventilata da importanti teologi come Tommaso d'Aquino, ancora non era stata formalizzata dalla Chiesa. In quest'ottica, risulta, a mio avviso, interessante verificare se e in che modo la magia abbia trovato posto nelle variegate classificazioni dei vizi che circolavano tra la fine del XIII e gli inizi del XIV sec. e che conobbero una particolare fioritura soprattutto all'indomani del Quarto Concilio Lateranense, quando cioè venne stabilito l'obbligo della confessione annuale per tutti i fedeli ed elevata a legge generale della Chiesa la lotta contro

[4] Cfr. TOMMASO, *Summa Theologiae*, II II qq. 92-96.

[5] M. MONTESANO, *Inferno* cit., p. 63, ma in merito alle riflessioni sul tema magico nel periodo dantesco cfr. anche A. BOUREAU, *Satana eretico. Nascita della demonologia nell'Occidente medievale (1280-1300)*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006.

[6] Tra i contributi più recenti sull'astrologia nel Medioevo cfr. H. D. RUTKIN, *Sapientia astrologica: astrology, magic and natural knowledge, ca. 1250-1800*. 1. *Medieval structures (1250-1500): conceptual, institutional, socio-political, theologico-religious and cultural*, Springer, Cham 2019 e G. FEDERICI VESCOVINI, *L'astrologia nel Medioevo*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2021.

l'eresia. Su entrambi i fronti il ruolo dei predicatori divenne imprescindibile e aumentò, di conseguenza, la domanda di testi pratici, che potessero aiutarli nel loro compito di confessori e inquisitori, offrendo alla comunità un'idea quanto più chiara possibile di quali fossero i peccati da rifuggire e le pratiche da condannare. Tra questi sussidi vi sono, in particolare, i libri penitenziali, cataloghi delle colpe in cui potevano incorrere i fedeli corredate dalle relative pene canoniche, in cui la presenza del tema magico è stata oggetto di un recente studio di Michele Grazia.[7] Ancora in gran parte inesplorato – per quanto mi è stato possibile verificare – risulta, invece, il ricorrere dell'argomento nei *tractati de virtutibus et vitiis*, altrettanto sfruttati dai predicatori per la composizione dei propri sermoni. Tale lacuna bibliografica trova possibile spiegazione in considerazione dello spazio per lo più marginale dedicato all'argomento in questo genere letterario. Per fare solo alcuni esempi, non è possibile trovare riferimenti alla magia nel *Liber de gradibus humilitatis et superbiae* di Bernardo di Chiaravalle, né nell'*Arbores de vitiis et virtutibus* dello pseudo Bonaventura e negli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolomeo da San Concordio. Lo stesso vale anche per il *De vitiis et eorum remediis* di Davide di August, per il *De virtutibus et vitiis* attribuito a Ugo da San Vittore e per la *Summa vitiorum* dello pseudo Roberto Grossatesta.[8] Fa eccezione, invece, la più estesa *Summa de virtutibus et vitiis* di Guglielmo d'Alvernia – maestro di Teologia all'Università di Parigi e vescovo della stessa città dal 1228 al 1249 – che nel capitolo *De vitiis et peccatis* inserisce un'accurata confutazione dell'astrologia divinatoria e genetliaca, nonché della teoria degli influssi astrali. Del resto, anche nel *De universo* e nel *De legibus* egli dimostra di essere un profondo conoscitore di opere magiche, ermetiche e salomoniche, imponendosi come «la voce medievale più possente a tuonare contro la magia, ma non certo l'unica».[9]

La voce su cui vorrei concentrami qui è quella di un altro teologo francese, apparentemente mai citato dagli studiosi che si sono occupati di magia nel Medioevo, ma più conosciuto dalla critica dantesca. Mi riferisco al predicatore domenicano Guglielmo Peraldo, autore della *Summa de virtutibus et vitiis* più fortunata del XIII sec., alla conoscenza della quale sembrerebbe poter essere ricondotta la scelta dantesca di ripartire il Purgatorio secondo il settenario dei vizi capitali, nonché di eleggere i disordini dell'amore a principio architettonico

[7] M. GRAZIA, *La magia nei libri penitenziali. Condanna e trasmutazione dei riti pagani nelle opere confessionali altomedievali*, in «I quaderni del MAES», 9 (2006), pp. 171-204.

[8] Quest'ultimo trattato, pur presentando due brevissimi paragrafi intitolati *De illusoribus* e *De somno in peccatis*, non parla esplicitamente di magia. Può essere comunque significativo notare che tali sezioni rientrano all'interno del capitolo denominato *De variis vitiis*, in cui figurano anche ipocrisia e adulazione.

[9] I. PARRI, *La magia nel Medioevo*, Carocci, Roma 2018, p. 17. Su Guglielmo d'Alvernia cfr. anche M. MONTESANO, *Maleficia. Storie di streghe dall'Antichità al Rinascimento*, Carocci, Roma 2023, alle pp. 99-100.

dell'intera seconda cantica.[10] Nella sezione del trattato *De vitiis* dedicata all'esposizione del peccato di superbia, l'autore inserisce un capitolo piuttosto ampio intitolato *De quibusdam vitiis quae procedunt ex superbia et adversantur sanae fidei*, in cui vengono presi in esame gli errori contrari alla fede che si insinuano anche in coloro che appaiono fedeli, trascinandoli all'Inferno.[11] Emerge qui una preoccupazione sempre più diffusa tra i teologi del XIII sec., ovvero che la magia potesse essere demoniaca anche quando in apparenza innocente. Proprio nel presunto coinvolgimento del diavolo in molti dei rituali operati da maghi e indovini vanno, infatti, ricercate le premesse per l'inclusione all'interno delle forme di eresia di molte di queste pratiche, che non a caso vengono definite dal predicatore come "errori contro la fede". Tra questi «primus est error divinationis; secundus est error maleficorum; tertius est error superstitiosorum remediorum; quartus est error illarum personarum quae credunt ea quae fiunt in somno tantum et in spiritu fieri in veritate et corporaliter, sicut est error illarum mulierum quae dicunt se ambulare de nocte cum Herodiade».[12] Per quanto riguarda la divinazione, dopo aver passato in rassegna le varie forme in cui questa viene praticata – riprendendo, in buona sostanza, il repertorio contenuto nell'ottavo libro delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (560 ca. – 636) – Peraldo discute la liceità di alcune di queste pratiche, corredando la sua esposizione di numerose citazioni patristiche e scritturali. In primo luogo, viene messa in dubbio l'opinione comune secondo cui le *sortes*, sfruttate per ottenere auspici sugli eventi futuri anche da alcuni personaggi dell'Antico Testamento (GS. 7, 1 RE 12, GIO. 1), siano consentite. Pur ammettendo, sulla scorta di Agostino, che vi si possa ricorre «si esset causa honesta et subesset necessitas» – come nel caso di una disputa in merito all'elezione di qualcuno o su chi debba abbandonare la città in caso di assedio – egli precisa, tuttavia, che tale pratica in generale è proibita, «quia propter assiduitatem labi posset quis in idololatriam».[13]

[10] Cfr. S. WENZEL, *Dante's rationale for the seven deadly sins ("Purgatorio" XVII)*, in «The Modern Language Review», LX (1965), pp. 529-533 e F. MANCINI, *Un'«auctoritas» di Dante*, in «Studi Danteschi», XIV (1968), pp. 95-119. Su Peraldo rimane fondamentale lo studio di A. DONDAINE, *Guillaume Peyraut. Vie et oeuvres*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 18 (1948), pp. 162-236, ma si veda anche R. NORKUS, *Guilielmus Peraldus e la Summa vitiorum: rationes, auctoritates, exempla*, Pontificia Universitas Lateranensis, Facultas S. Theologiae, Roma 2015 e la bibliografia ivi raccolta. Sul rapporto tra Dante e Peraldo si veda almeno C. DELCORNO, *Dante e Peraldo*, in *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 195-227; G. CORBETT, *Dante's Christian Ethics: Purgatory and its Moral Contexts*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

[11] Al momento non disponiamo di un'edizione critica della *Summa* di Peraldo, tramandata, integralmente o parzialmente, da oltre cinquecento testimoni manoscritti, sedici incunaboli editi tra il 1469 e il 1500 e decine di edizioni a stampa impresse fin oltre la metà del XVII sec., a cui andranno aggiunti alcuni volgarizzamenti tre-quattrocenteschi. Si prenderà qui come riferimento la seguente edizione a stampa: G. PERALDO, *Summae virtutum ac vitiorum*, Parisiis, apud Ludovicum Boullenger, 1648, 2 voll. La sezione in esame è, in particolare, contenuta in vol. II, pp. 308-316.

[12] *Summae*, vol. II, pp. 309-310.

[13] Ivi, p. 312.

Lo stesso discorso vale per i sogni, la cui interpretazione viene ritenuta da molti degna di credito, poiché nella Bibbia talvolta Dio se ne serve per mostrare agli uomini ciò che avverrà (GN. 41, DN. 4, MT. 2), ma che «in veritate […] observanda non sunt».[14] Citando i *Dialogi* di Gregorio Magno, egli illustra le sei cause che li provocano e spiega che solo i santi sono in grado di distinguere quando contengono un'illusione diabolica e quando invece un messaggio divino. Meno pericolosa appare, invece, l'osservazione dei cicli stagionali e dei periodi dell'anno per decidere delle proprie azioni, come fanno i medici nel somministrare cure o i contadini al momento della semina, «cum naturalis ratio de hoc possit reddi».[15] Nel discutere la liceità di tali pratiche, Peraldo non fa che inserirsi nel dibattito del suo tempo, riprendendo in sostanza il pensiero dei più importanti teologi precedenti, *in primis* Agostino, senza mai mostrare esplicitamente di conoscere le grandi traduzioni dall'arabo di testi a carattere magico, la cui circolazione a partire dal XII sec. fu, in realtà, una delle cause che stimolarono il dibattito stesso.[16] Impegnarsi in un'articolata confutazione delle idee veicolate da questa nuova letteratura magica esula, del resto, dagli obiettivi, innanzitutto pratici, del suo trattato, quali offrire ai confratelli una solida base dottrinale su cui costruire le proprie prediche e dare loro indicazioni su quali pratiche condannare, nonché concreti consigli su come farlo. Questo intento emerge chiaramente soprattutto nella sezione dedicata all'*error superstitioniis* e, in particolare, alla distinzione tra le varie tipologie di *remedia*, di cui vengono forniti diversi esempi, come l'usanza di capovolgere una sedia per evitare le intemperie, quella di toccare una donna gravida con nove utensili per agevolare il parto o, al contrario, di appoggiare la mano sulla vasca in cui le donne si lavano durante i giorni della loro purificazione per evitare il concepimento.[17] Alcuni di questi rappresentano un oltraggio nei confronti di altri esseri umani, come la pratica di somministrare filtri amorosi, altri direttamente verso Dio, come i riti compiuti con l'ostia consacrata. Il predicatore deve saper distinguere le varie pratiche superstiziose, ma anche stare attento a non ottenere l'effetto contrario, insegnandone di nuove al suo uditorio: «Caveat tamen praedicator, ne dum species talium remediorum in praedicatione tangit, erubescibilia mulierum hominibus aperiat in scandalum earum. Item, ne mulieres doceat remedia quae ipsae nesciunt, si credit quod ea facturae sint».[18] Come si vede, in materia di malefici il discorso si volge al femminile e protagoniste diventano le donne, considerate «deteriores ipsis

[14] *Ibid*.
[15] Ivi, p. 314.
[16] Si pensi, per esempio, alle opere di Euclide, Aristotele, Avicenna e Algazel.
[17] Sulla magia tempestaria cfr. in particolare *«Con tuono, lampo o pioggia»: magia e stregoneria tempestarie fra antichità ed età moderna*, a cura di V. Tedesco, La Vela, Lucca 2023; sulle superstizioni legate al parto A. FOSCATI, *Le meraviglie del parto*, Einaudi, Torino 2023.
[18] *Summae*, vol. II, p. 314.

daemonibus»,[19] con un disprezzo simile a quello con cui Dante si riferisce alle «triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago».[20] Alcune di queste credono addirittura di essere in grado di volare con Diana o Erodiade a cavallo di alcune bestie, percorrendo nottetempo lunghe distanze, e si vantano di poter trasformare l'aspetto delle creature, arrogandosi una prerogativa propria di Dio e per questo, come spiega il *Decretum Gratiani*, divenendo peggiori degli infedeli. Peraldo si riallaccia qui alla tradizione del *Canon Episcopi*, dove si trova una prima condanna di questa credenza, che concorrerà più avanti a definire il profilo delle *striges*, per ora ancora appellate genericamente come *mulieres*.[21] Ingenuamente esse ritengono reale ciò che accade soltanto in sogno, esattamente come talvolta una persona immagina di mangiare e si risveglia affamata, o crede di aver trascorso la notte con una donna che in realtà non esiste, o ancora pensa di essere un prete, pur non potendo celebrare la messa al suo risveglio. Un episodio tratto dalla vita di san Germano d'Auxerre dimostra, del resto, quanto facilmente gli uomini si lascino ingannare da illusioni diaboliche: giunto in una locanda, il beato si accorge che ogni sera, dopo la cena e mentre tutti dormono, la tavola viene nuovamente imbandita da uomini che i padroni di casa credono essere i propri vicini, ma che in realtà egli rivela essere demoni venuti per prendersi gioco degli uomini.[22] Allo stesso modo, poco prima viene riportata la vicenda di un sacerdote che, non potendo persuadere i propri parrocchiani a non attribuire capacità sovrannaturali a quelle indovine che credevano di poter predire la futura gravidanza di una donna semplicemente toccandole il ventre, fece ispezionare il proprio da una di esse mentre era «impinguatus, incrassatus, dilatatus», venendo dichiarato gravido egli stesso.[23] Si tratta di *exempla* frequentemente usati dai predicatori per trasmettere in modo più efficace concetti morali complessi, ma che si rivelano a posteriori utili per ricostruire superstizioni e credenze circolanti nel tardo Medioevo. Lo dimostrano bene, circa due secoli dopo, i sermoni di Bernardino da Siena, popolati da figure come l'incantatrice di Travale e la strega Finicella[24].

Come si vede da questa rapida panoramica, la *Summa* peraldiana riserva uno spazio piuttosto consistente alla magia nelle sue varie declinazioni, tra le quali la

[19] Ivi, p. 315.
[20] *Inf*. XX, 121-23. Il trattato *De Luxuria* comprende un capitolo intitolato *De peccato vetularum turpitudinem consulentium*, in cui il predicatore si scaglia contro le *vetulae* in grado di preparare filtri amorosi (cfr. *Summa*, vol. II, pp. 28-30).
[21] Sull'evoluzione della stregoneria e della caccia alle streghe cfr. in particolare M. MONTESANO, *Maleficia. Storie di streghe dall'Antichità al Rinascimento*, Carocci, Roma 2023.
[22] Su questo *exemplum* riporta alcune fonti S.M. BARILLARI in *Protostoria della strega. Le fonti medievali, latine e romanze*, Virtuosa-mente, Aicurzio 2014, alle pp. 190-214.
[23] *Summae*, vol II, p. 313.
[24] Cfr. gli *exempla* siglati 10 F24 V, 3; 311 S25 XXVI, 4; 312 S25 XXVI, 5; 355 S25 XXXV, 2; 96 F24 XXXIV, 2; 175 F25 XII, 3; 243 S25 VII, 1; 493 S27 XXXV, 1 nel *Repertorio degli esempi volgari di Bernardino da Siena*, a cura di C. Delcorno, S. Amadori, CLUEB, Bologna 2002.

divinazione sembra occupare un ruolo particolarmente importante, sia in ragione della lunghezza della trattazione a essa dedicata, sia della preoccupazione con cui il predicatore si impegna nella condanna di quello che viene a tutti gli effetti definito come un "peccato", al contrario di malefici e superstizioni, classificati sempre come "errori". Un peccato, tra l'altro, particolarmente grave, stando alle pene previste sia dalla giustizia divina sia da quella terrena: «deberet cohibere homines a peccato isto multiplex poena qua legitur Dominus punivisse hoc peccatum, et poenae quae in lege divina et iure positivo huic peccato taxantur».[25] Non solo, infatti, nell'Antico Testamento vi sono esempi della sorte nefasta che attende quanti si affidano alla divinazione (4 RE 1; 1 CR. 10; LV. 29), ma anche i canoni prevedono punizioni alquanto severe per gli indovini. Questi

> nec debent recipi ad Eucharistiam si notorium est peccatum, sicut nec histriones. Item non debent admitti ad accusationem. Item ad hoc debent excommunicari. Item si post admonitionem vel excommunicationem nolunt se corrigere, si servi sunt, debent verberibus castigari; si liberi, includi in carcere; vel utrique sunt de parochia turpiter deshonestandi, idest tonsurari vel decalvati eiiciendi. Et hoc potest ipse sacerdos parochialis sua auctoritate facere, dum tamen caveat a membrorum destructione, morte, et sanguinis effusione; vel si necesse fuerit, invocet brachium saeculare; secundum vero leges tales capite puniuntur.[26]

Non altrettanto dettagliata è la spiegazione di cosa accadrà dopo la morte a questi individui, così severamente puniti in vita, ma non vi sono dubbi rispetto alla categoria di dannati tra i quali essi finiranno: «divini […] ad modum Luciferi similes volunt esse Altissimo, dum praedicere volunt futura, quod ad Deum specialiter pertinet. […] Qui autem divinis fidem adhibent similes sunt illis angelis qui Lucifero superbienti conserunt».[27] Allo stesso modo, «mulieres quae divinae sunt vel divinis fidem adhibentes quemadmodum mater earum Eva divinam scientiam affectant, attendere debent multiplicem poenam qua totus mundus pro peccato illo punitus est».[28] Il loro peccato, in sostanza, coincide con la superbia, derivante dall'aspirazione all'uguaglianza con Dio, ricercata tanto dagli angeli ribelli, quanto dai progenitori dell'umanità, e per questo all'origine di tutti i peccati.[29] Un legame tra divinazione e superbia è, del resto, implicitamente contenuto anche nello stravolgimento che subiscono gli indovini della quinta bolgia, costretti a camminare a ritroso con il volto completamente ruotato all'indietro. Come osserva Anna Maria

[25] *Summae*, vol. II, p. 311.
[26] *Ibid*.
[27] Ivi, p. 310.
[28] Ivi, p. 311.
[29] Sulla superbia e, più in generale, sui peccati nel Medioevo cfr. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000.

Chiavacci Leonardi nel suo commento, infatti, l'immaginazione morale di Dante sembra costantemente associare alla superbia della mente umana l'idea dell'indietreggiare, che ricorre anche nei canti purgatoriali dedicati a tale vizio: «O superbi cristian, miseri lassi, / che, de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne' retrosi passi» (*Purg*. X, 121-123); «Dà oggi a noi la cotidiana manna, / sanza la qual per questo aspro diserto / a retro va chi più di gir s'affanna» (*Purg*. XI, 13-15). Questo tipo di immagine compare, in effetti, in relazione alla superbia anche nel trattato di Peraldo, per quanto non in riferimento agli indovini, ma a quelle chiese che rifiutano di canonizzare persone non nobili, sovvertendo l'ordine tra preoccupazioni temporali e spirituali, e pertanto comportandosi come coloro che «faciem habent ad posteriora et dorsum ad anteriora».[30] In riferimento alla magia, il domenicano sfrutta piuttosto il motivo della cecità, contrapposta alla luce della fede. Il diavolo, infatti, «quasi corvus, qui primo currit ad oculum cadaveris, lumen fidei multum conatur extinguere in homine».[31]

Al fine di mettere in evidenza la specificità della trattazione peraldiana, può essere interessante confrontarla con altre trattazioni *de virtutibus et vitiis* particolarmente vicine a Dante, quali quelle offerte nella seconda metà del XIII sec. da Bono Giamboni, Zucchero Bencivenni e Servasanto da Faenza. Si scopre così che la magia non compare tra i vizi che compongono l'esercito descritto dal *Liber* di Giamboni e che Bencivenni le dedica solo due rapide menzioni, per quanto significative. La prima di queste rientra nel paragrafo dedicato alla rinnegazione, che è uno dei rami dell'orgoglio:

> Ma specialmenti est homu appellatu renigatu in tre modi et falsu cristianu, videlicet oi perzò ki trapassa la fidi ki illu cridi, comu fanu li spirituri et mentitori; oi perzò ki illu non cridi nenti zo ki divi, comu fanu li patharini et li heretici; *oi perzò ki illu cridi plui chi non divi, comu fanu li indovini et li sortituri et incantaturi et quilli li quali operanu per arte diabolica*. Et tucti quilli li quali tali cosi adoperanu oi cridino et mictinu luru speranza, peccanu mortalmenti, kì tuctu tali cosi sunu contra la fidi et perzò li contradichi la sancta ecclesia. Et quisti sunu li maineri di la dislialtati, ki est lu primu ramu di orgoglu.[32]

[30] *Summae*, vol. II, p. 295. L'altra immagine, usata subito prima di questa, per figurare tale perversione richiama, invece, la pena dei simoniaci, descritta da Dante nel canto precedente a quello degli indovini: «Alia perversitas est quod pedes sunt in loco ubi deberet esse caput, et caput in loco ubi deberent esse pedes».
[31] Ivi, p. 308.
[32] *Libru di li vitii e di li virtuti*, a cura di F. Bruni, Palermo, Luxograph 1973, p. 23. L'opera di Zucchero Bencivenni è in realtà un volgarizzamento fiorentino della *Somme le roi* di Laurent d'Orléans, a sua volta poi tradotto in siciliano da autore anonimo. Da quest'ultima traduzione sono tratte le citazioni, poiché l'unica disponibile in edizione critica.

La divinazione si configura, pertanto, anche in questo caso come un peccato che ha a che fare con la tracotanza ed è per certi aspetti paragonabile all'eresia. Tanto gli eretici, quanto gli indovini, infatti, rinnegano la fede, ma se i primi lo fanno per difetto, non credendo a ciò che dovrebbero credere, i secondi eccedono in senso opposto, credendo più di quanto non dovrebbero. Il rapporto con la fede caratterizza, del resto, anche la seconda menzione, questa volta contenuta nel capitolo dedicato all'avarizia e, in particolare, a uno dei suoi rami, la malignità, a sua volta divisa in tanti ramoscelli.

> Lu primu [di questi] est quandu alcunu per pagura di povirtati oi per desideriu di guadagnu rinega Deu oi la fidi cristiana et diventa patarinu oi iudeu oi sarachinu. *A quistu peccatu aparteninu quilli ki per dinari fanu appellari li diavuli et fanu guardari in la spata oi in la ungia per trovari li furti oi per altri cosi; et quilli altrusì ki fanu et percachanu per incantamenti et per coniuracioni oi per serterii oi per magarii comu ki sianu*, ki li persuni li quali sunu in matrimoniu non ponu haviri compagnia l'unu cum l'altru carnalmenti si non si ritrainu, oi di persuni ki non sianu ligati per matrimoniu s'amanu follamenti et per peccatu.[33]

Passando, infine, al *Liber de virtutibus et vitiis* di Servasanto da Faenza, e in particolare alla *distinctio* X dedicata alla superbia, si nota nuovamente la mancanza di riferimenti alla magia. Tale assenza stupisce particolarmente, se si considera che una delle fonti principali del testo del predicatore francescano è proprio la *Summa* di Peraldo.[34] La dipendenza tra le due opere emerge, del resto, chiaramente proprio confrontando gli indici delle rispettive trattazioni dedicate alla superbia. In entrambe vengono, ad esempio, affrontate – e nello stesso ordine – la questione dell'*ornatus* e quella della vera nobilità, così come passati in rassegna i principali vizi che procedono dalla superbia, quali irriverenza, vanagloria e ipocrisia, ma non divinazione, superstizione e malefici, che invece ricorrono solo in Peraldo. Allo stesso modo, nella seconda distinzione, dedicata alla fede, non sembra possibile trovare riferimenti alla teoria degli influssi astrali, di cui in questa sede non abbiamo avuto modo di parlare, ma che in Peraldo viene discussa nel paragrafo *De errore idolatrie* del trattato *De fide* e che anche Dante mostra di conoscere in occasione del dialogo con Marco Lombardo (*Purg*. XVI, 52-105).

Nel complesso, non è possibile riscontrare coincidenze puntuali tra la riflessione sulle arti magiche offerta dalla *Summa* e la descrizione che ne danno i versi danteschi, come è stato dimostrato, invece, in altre circostanze. La peculiarità della trattazione peraldiana, se confrontata con altre dello stesso genere, la rende,

[33] Ivi, p. 50.
[34] Sul rapporto tra Peraldo e Servasanto cfr. in particolare A. DEL CASETELLO, *Servasanto da Faenza e Guglielmo Peraldo: come scrivere del nuovo riscrivendo una fonte*, in *Medioevo in formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca*, a cura di A. Luongo *et al*., Debatte, Livorno 2013, pp. 125-131.

tuttavia, a mio parere, meritevole di attenzione sia per quanto riguarda in generale gli studi sulla magia nel tardo Medioevo, sia nello specifico quelli danteschi. Che la classificazione dei peccati contenuta nella *Summa* possa aver influenzato la strutturazione dell'aldilà dantesco è, del resto, cosa nota. Non solo, infatti, dal *De superbia* dipenderebbe l'organizzazione del Purgatorio, ma anche la mappa del cerchio dei violenti, ripartito sulla base di chi subisce l'offesa (Dio, se stessi, il prossimo), troverebbe riscontro nel *De ira* di Peraldo, così come la distinzione interna al primo girone.[35] Non si può, pertanto, escludere del tutto che l'esplicita collocazione della magia tra i peccati mortali fatta dal predicatore domenicano possa aver contribuito a determinare l'inserimento tra i cerchi dell'Inferno dantesco di uno spazio dedicato alle «magiche frode», che non trovano posto negli aldilà dei testi visionari precedenti alla *Commedia* e la cui condanna era poco definita anche nell'aldiquà. Tale ipotesi risulta forse meno azzardata se si considera che, nel commentare i versi l0-15 del XX canto dell'*Inferno*, Pietro Alighieri riprende quasi alla lettera proprio il capitolo peraldiano dedicato alla divinazione, confermando implicitamente l'importanza di questo testo – ma più in generale della categoria di testi a cui appartiene – per la comprensione della *Commedia* dantesca e dell'epoca in cui venne scritta.

[35] Cfr. su questo C. DELCORNO, *Dare ordine al male (Inferno XI)*, in «Lettere Italiane», 63 (2011), 2, pp. 181-207.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

La magia e l'astrologia nel sistema scientifico di Pietro d'Abano

Magic and Astrology in the Scientific System of Pietro d'Abano

JACOPO TOMATIS

ABSTRACT

L'articolo mostra l'interesse per l'astrologia e la magia naturale da parte di Pietro d'Abano, professore e medico padovano che opera nei primi decenni del 1300, difese attraverso un discorso scientifico e l'utilizzo di metodi scolastici. Per Pietro l'astrologia ha grande utilità in campo medico. Egli, per svincolare l'astrologia da ambiti proibiti, si sofferma sulla magia, fornendone una piccola enciclopedia, dividendola in cinque branche, mantica, mathesis, sortilegium, praestigium e maleficium.

The article highlights Pietro d'Abano's interest in astrology and natural magic. A professor and physician from Padua active in the 14th century, he defended these subjects through scientific discourse and the use of scholastic methods. For Pietro, astrology held significance in the medical field. To separate astrology from forbidden practices, he focused on magic, providing a small encyclopedia of the subject and dividing it into five branches: mantica, mathesis, sortilegium, praestigium, and maleficium.

PAROLE CHIAVE: magia, astrologia, università, medicina

KEYWORDS: magic, astrology, university, medicine

AUTORE

Jacopo Tomatis ha studiato Filosofia all'Università di Torino, dove si è laureato in storia della filosofia medievale, con una tesi sull'alchimista Pietro Bono da Ferrara. Attualmente è dottorando alla Sapienza di Roma, con un progetto che studia la possibile esistenza di un rapporto discepolare tra Pietro Bono e Pietro d'Abano, medico e astrologo padovano.
jacopo.tomatis@uniroma1.it

1. *La magia naturale medievale*

Nel medioevo esisteva un tipo di magia letta, studiata e in alcuni casi praticata da filosofi, teologi o scienziati, come medici, ottici e astronomi, essa faceva riferimento soprattutto agli scritti magici e astrologici arabi, che erano entrati in Occidente a partire dal XII secolo, quando i traduttori toledani e siciliani li resero in latino, insieme agli scritti aristotelici, medici, alchemici e matematici e da allora si diffusero in tutta Europa e in particolare nelle nascenti università.[1] In questo quadro l'astrologia, riscoperta in gran parte grazie proprio al ritorno di Tolomeo e alla traduzione della grande mole di testi astrologici arabi, che hanno dato nuova linfa a questo sapere, assume un ruolo centrale per qualificare la magia medievale, che è caratterizzata da un particolare incontro tra religione, scienza e pratiche divinatorie. Già a partire da Agostino e nel corso del medioevo poi la tendenza astrolatrica interna all'astrologia tardo-antica viene man mano espunta e in questo modo quello che si ottiene è un sapere teorico, una scienza del movimento, che intende studiare l'influenza del moto degli astri nel mondo sublunare e nei processi di generazione e corruzione, per tentare di prevederli e se possibile anche utilizzarli attivamente.

La magia colta medievale è così dunque da una parte una magia destinativa, per usare la felice espressione del professor Nicolas Weill-Parot,[2] ripresa anche da Gra-

[1] Sulla magia medievale, vd. in particolare G. Federici Vescovini, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2021; J. P. Boudet, *Entre science et nigromance: Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*, Publications de la Sorbonne, Paris 2007; J. Agrimi, C. Crisciani, *Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la vetula (XIII e-XVe siècle)*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations» 5, 1993, pp. 1281-1308; M. T. d'Alverny, *Survivance de la magie antique*, in *Antike und Orient im Mittelalter. Miscellanea Mediaevalia*, a cura di P. Wilpert e P. E. Willehad, de Gruyter, Berlin 1962, pp. 154-178. Sulla *translatio studiorum* vd. T. Gregory, *Translatio linguarum. Traduzioni e storia della cultura*, Olschki Editore, Firenze 2016; Id., *Translatio studiorum*, in «Quaderni di Storia», XXXV, 2, 2009, pp. 5-39; J. Hamesse, *«Translatio studiorum» et instruments de travail philosophiques médiévaux à l'époque scolastique*, in *«Translatio Studiorum»: Ancient, Medieval, and Modern Bearers of Intellectual History*, a cura di M. Sgarbi, Brill, Leiden-Boston 2012, pp. 91-106 e C. S. F. Burnett, *Translation and Transmission of Greek and Islamic Science to Latin Christendom*, in *The Cambridge History of Science,* a cura di D. C. Lindberg e M. H. Shank, 8 voll, II, *Medieval Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 341-364. Più in particolare sul tema dell'arrivo della scienza medievale invece sono importanti «Micrologus», 24, 2016, dal titolo *The Impact of Arabic Sciences in Europe and Asia* e R. G. Witt, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Viella, Roma 2020, pp. 453-461.

[2] N. Weill-Parot, *Les «images astrologiques» au Moyen Âge et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII-XV° siècle)*, Honoré Champion, Paris 2002, p. 37. È magia destinativa

ziella Federici Vescovini, cioè che interagisce attraverso messaggi con dei "destinatari", le entità che muovono gli astri, che non sono più divine, ma angeliche o demoniache, ed è generalmente considerata illecita, perché va contro i dettami della religione cristiana. Dall'altra parte è anche una magia naturale che intende studiare i movimenti celesti e comprendere e condurre operazioni che appaiono meravigliose, ma che non oltrepassano i limiti delle cause naturali e dunque restano nell'ambito dell'ortodossia. È questa la magia che viene accolta nell'ambito universitario, estremamente razionalizzato e in cui attraverso il metodo della *quaestio*, cioè quello dell'indagine di problemi scientifici, filosofici e teologici che consiste nel porre domande su un determinato tema e tentare di risolverlo elencando argomenti a favore e contrari, che poi vengono risolti, in questo modo ogni parte del sapere può diventare oggetto di studio. E la magia stessa è a tal punto razionalizzata che spesso molti autori la intendono come una parte per così dire occulta della scienza naturale, nel quale le operazioni condotte sono meravigliose, ma solo perché ne sono nascoste le cause naturali, che devono essere svelate.

2. *Pietro d'Abano*

Uno di questi autori è Pietro d'Abano, medico, filosofo e professore universitario padovano, vissuto a cavallo tra il XIII e il XIV secolo. Tracciare i contorni della vita di Pietro d'Abano è un compito molto complesso, poiché, pur essendo uno dei protagonisti della vita culturale del suo tempo, le informazioni che possediamo su di lui sono scarse e i documenti che lo menzionano sono rari e spesso tardi.[3] In breve si può dire che egli è nato ad Abano intorno alla metà del 1200, studia a Padova e una volta addottorato si spostò a Costantinopoli per cercare e tradurre i *Problemata* pseudo-aristotelici. Alla fine del 1200 lo troviamo a Parigi, dove studia e forse insegna per qualche anno, ma soprattutto dove inizia a comporre le sue opere più celebri e dove subisce anche il suo primo processo per eresia, intentatogli dai domenicani, che lo accusavano di sostenere tesi materialistiche e contrarie al libero arbitrio, da

quella destinata, cioè indirizzata, ad un essere intelligente, spirituale, angelico o demoniaco che può esaudire il mago. Fa parte di questa magia anche l'*ars notoria*, tradizionalmente di origine salomonica.

[3] Sulla vita di Pietro d'Abano e sui problemi storiografici che pone, vd. E. PASCHETTO, *Pietro d'Abano, medico e filosofo*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1984, pp. 19-34; T. PESENTI, *Per la tradizione del testamento di Pietro d'Abano*, in «Medioevo», 6, 1980, pp. 533-542; P. SCHERPEREEL, *Pietro d'Abano. Médecin et philosophe de Padoue à l'aube de la Reinassance*, L'Harmattan, Paris 2016; G. FEDERICI VESCOVINI, *Il "Lucidator dubitabilium astronomiae" di Pietro d'Abano: opere scientifiche inedite*, Programma, Padova 1988.

cui verrà poi assolto forse con l'aiuto del papa. Dal 1302 è a Padova, dove insegna medicina all'università. Qui subisce un secondo processo, e forse un terzo, con l'accusa di negare i miracoli e la resurrezione dei morti. Muore nella città veneta tra il 1316 e il 1317.[4]

A causa dei processi affrontati e per un interesse spesso mal interpretato riguardo ad alcune pratiche magiche a scopo medico, Pietro d'Abano, soprattutto a partire dalla metà del XV secolo, è stato additato come mago e negromante.[5] Chi praticava e studiava la magia, come Tritemio, Cornelio Agrippa o Ficino, lo annoverava tra i grandi predecessori.[6] Egli molto più probabilmente fu invece il rappresentante di quello che è stato definito da molti studiosi come Nardi o Paschetto lo "spirito laico",[7] caratteristico dell'ambiente universitario padovano e più in generale del nord Italia,[8] che elabora nuovi saperi a partire dai testi della scienza araba e di Aristotele ritornati in Occidente nei secoli precedenti e li studia alla luce del principio della razionalità. Pietro è poi anche e soprattutto un *Conciliator*, come ricorda Federici Vescovini.[9] Questo è stato il suo tratto caratteristico e principale e d'altronde è proprio alla ricerca di un accordo tra le diverse opinioni di medici, astrologi e filosofi che sono dedicate le sue opere. Pietro è allora un mediatore, in un momento in cui, a seguito alla condanna parigina delle tesi aristoteliche, erano più che mai necessarie una rielaborazione e una nuova concettualizzazione per concepire nuovi rapporti tra scienza, teologia, magia e filosofia.

Pietro d'Abano è celebre per due opere scritte tra la fine del 1200 e il 1310: il *Conciliator differentiarum*, che ha lo scopo di conciliare tra loro le tesi, esposte in 210 capitoli, chiamati *differentiae*, spesso in contraddizione di medici e filosofi su que-

[4] G. Federici Vescovini, *Per una revisione della data di morte di Pietro d'Abano*, in «Bruniana e campanelliana», XXIV, 1, 2018, pp. 89-108.

[5] L. Thorndike, *A history of magic and experimental science*, 8 voll., Columbia University Press, New York 1934, II, p. 888.

[6] Vd. ad esempio H. C. Agrippa di Nettesheim, *De occulta philosophia*, 3 voll., III, Johannes Soter, Colonia 1533, p. 273.

[7] Vd. E. Paschetto, *Pietro d'Abano, medico e filosofo* cit., p. 7; ma anche B. Nardi, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal sec. XIV al XVI*, Sansoni Editore, Firenze 1958, pp. 59-74; P. Marangon, *Per una revisione dell'interpretazione di Pietro d'Abano*, in Id., *Il pensiero ereticale nella marca trevigiana e a Venezia dal 1200 al 1350*, Francisci, Abano Terme 1984, pp. 66-104.

[8] N. Siraisi, *Arts and sciences at Padua. The* studium *of Padua before 1350*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1973.

[9] G. Federici Vescovini, *Pietro d'Abano il Conciliatore tra magia e* scienza, in «Medicina nei Secoli. Arte e Scienza» 20, 2, 2008, p. 612.

stioni di medicina e filosofia naturale, e di difendere, come ha mostrato Danielle Jacquart, un utilizzo medico dell'astrologia,[10] e il *Lucidator dubitabilium astronomiae*, dove tenta una difesa dell'astrologia e una sua sistemazione tra le scienze teoretiche e speculative.

3. *L'astrologia aponense nel Lucidator*

Ma cos'è l'astrologia per Pietro d'Abano? Egli la studia con precisione nella prima *differentia* del *Lucidator*, dedicata proprio alla difesa scientifica di questa disciplina, ritenuta per lo più superstiziosa e ingannevole. A questo scopo, l'Aponense suddivide l'astrologia in due parti, concepite come separate tra loro sulla base della divisione tra le cose fatte *ex opere nostro* (cioè le arti) e quelle *ex opere naturae* (oggetto delle scienze speculative).[11] L'astronomia, teorica, è quella che studia i movimenti celesti e le regole che li governano, ed è chiamata *scientia de motibus* o *scientia totius*, mentre l'astrologia, la *scientia de iudiciis,*[12] studia le influenze di quei moti e dei corpi celesti nel mondo sublunare e spiega come utilizzarle e come farvi fronte.[13] Per dimostrare che questa disciplina non è superstiziosa o nociva, Pietro d'Abano spiega che la prima, la *scientia de motibus* è tramandata in due modi:[14] il primo, detto dimostrativo, comprende gli scritti tecnici, argomentati con metodo logico, come l'*Almagesto*; il secondo, narrativo, si trova nei commenti, come quello di Geber, e nelle riduzioni o introduzioni allo stesso *Almagesto*, come i libri di Alfarganus, Alzarchel o Al-kindi.[15] Le conoscenze qui contenute sono di carattere matematico e riguardano la grandezza dei pianeti, i metodi per calcolare i gradi nei quali si trovano gli astri e per conoscere i movimenti di ogni corpo celeste.

La *scientia de iudiciis* invece è più complessa e possiede una parte introduttiva, che espone le conoscenze necessarie alla pratica, come l'influenza dei singoli pianeti, delle loro congiunzioni in ogni grado del cielo e il significato che acquisiscono in re-

[10] D. JACQUART, *L'influence des astres sur le corps humaine chez Pietro d'Abano*, in *Le Corps et ses énigmes au Moyen Age,* Actes du colloque (Orléans, 15-16 mai 1992), a cura di B. Ribémont, Paradigme, Caen 1993, pp. 73-86.

[11] PIETRO D'ABANO, *Lucidator dubitabilium astronomiae*, a cura di G. Federici Vescovini, in *Il "Lucidator dubitabilium astronomiae" di Pietro d'Abano* cit., p. 110.

[12] Ivi, p. 115. Tutte le traduzioni sono mie.

[13] Ivi, p. 107.

[14] Vd. anche F. SELLER, *Scientia Astrorum. La fondazione epistemologica dell'astrologia in Pietro d'Abano*, Giannini, Napoli 2009, pp. 40-43.

[15] PIETRO D'ABANO, *Lucidator*, I, 1 cit., p. 115.

lazione all'oroscopo richiesto (a questa parte sono dedicati quei libri come il *Quadripartito* e il *Centiloquio* di Tolomeo o l'*Introductorius maius* di Albumazar), e una esercitativa, che una volta padroneggiata permette di giudicare (da qui il nome della scienza) cioè di applicare le conoscenze precedentemente acquisite ai casi particolari[16]. L'astrologia esercitativa è composta di quattro branche: 1) *De revolutionibus*, che studia le rivoluzioni astrali;[17] 2) *Iudicialis*, che riguarda le *nativitates*, cioè la carta natale sotto due aspetti, il primo statico, cioè le caratteristiche del cielo al momento della nascita del richiedente, il secondo che valuta il moto del sole negli anni successivi;[18] 3) *Interrogativa*, che dipende da una domanda posta e vuole conoscere la disposizione e l'influsso dei pianeti in un tempo e in un luogo, per trovare la risposta;[19] 4) *De electionibus*, che indaga il momento opportuno per iniziare una certa attività. Da quest'ultima dipende la scienza delle immagini.

4. *L'utilizzo medievale dell'astrologia*

Ora è necessaria una piccola digressione. Perché è così importante conoscere la posizione delle stelle e a cosa è utile quindi l'astrologia? Per capirlo bisogna comprendere come funzionavano la filosofia naturale, la cosmologia e la teoria della generazione medievale. Per la fisica medievale, che derivava le sue teorie da Aristotele e dai suoi commentatori e prosecutori arabi, tra cui soprattutto Avicenna e Averroè, ogni ente naturale è un composto di materia e forma. La materia non è altro che un misto, secondo precisissime quantità, del quattro elementi, cioè aria, acqua, terra, fuoco, e delle quattro qualità che li compongono, caldo, freddo, secco e umido. Alla generazione dell'oggetto concorre però anche la forma che viene infusa nell'oggetto stesso solo quando la cosiddetta complessione, cioè il misto degli elementi, ha raggiunto il giusto equilibrio, che permette appunto l'introduzione della forma. Ad infondere le forme nel composto materiale sono le stelle, le cosiddette cause intermedie che sottostanno alla causa prima, la volontà divina, e la realizzano attraverso il loro movimento circolare e attraverso la luce che emanano.[20] Per questo dunque è

[16] *Ibid*.
[17] Ivi, pp. 115-116.
[18] Ivi, p. 116.
[19] *Ibid*.
[20] Queste sono le influenze celesti che riconosce Pietro d'Abano (Pietro d'Abano, *Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, apud Iuntas, Venezia 1565, lxxi, 3, f. 108vb), ma per altri autori ne esistevano altre, tra cui ad esempio la complessione dei pianeti, che influiva su una complessione simile nei corpi sublunari e il calore stellare. Ad esempio la scuola medica di Taddeo Alderotti e dei suoi allievi riteneva che gli influssi celesti dipendessero dal calore delle stelle e

importante conoscere le posizioni degli astri, perché ad una certa disposizione celeste, un aspetto o immagine, come si chiama in gergo astrologico, corrisponde una determinata forma con date qualità e dunque un buon astrologo leggendo il cielo al momento della nascita di un individuo o della creazione di un oggetto può prevedere quali saranno le qualità fisiche di un dato soggetto, capire a quali malattie è predisposto e quali cure saranno più efficaci, ma anche sapere se un certo oggetto avrà una certa proprietà occulta. Dalle forme dipendono infatti anche le virtù occulte di un ente, che sia una pianta o una pietra con poteri curativi. Queste sono quelle virtù che non derivano esclusivamente da uno o più degli elementi di cui sono composte, come possono essere ad esempio l'umidità dell'acqua o il calore del fuoco, ma sono proprietà che dipendono dalla forma introdotta dalle stelle e si possono conoscere solo attraverso l'esperienza. Un esempio classico è quello della calamita, che non ricava la sua capacità attrattiva dai quattro elementi, ma dalla sua *forma specifica*, che le conferisce una virtù occulta e proprietà nascoste, quella di attirare il ferro che si realizza in particolari condizioni.[21] Lo stesso succede con le piante o le pietre con virtù curative.

Ma l'astrologia è utile anche per il fatto che studia i tempi in cui una data forma viene introdotta in un composto materiale, e dunque aiuta a capire quale sia il momento giusto per condurre una certa operazione o per creare un oggetto particolare che si desidera possegga una certa proprietà che al profano può anche apparire magica. E questo è il centro della cosiddetta *ars imaginum*, l'arte delle immagini, che è raccolta in alcuni scritti arabi, tradotti in latino nel XII secolo, come il *Picatrix*[22] e

del Sole, come spiega lo stesso Taddeo in un commento all'*Isagoge* di Johannitius. Vd. N. SIRAISI, *Taddeo Alderotti and His Pupils: Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton University Press, Princeton 1981, pp. 142-146 e EAD., *Pietro d'Abano e Taddeo Alderotti: two models of medical culture*, in «Medioevo», 11, 1985, pp. 139-162.

[21] Il concetto di *forma specifica* è legato a quello di virtù occulta, che nasce per spiegare le capacità particolari di alcune sostanze la cui causa non può essere conosciuta, né attraverso i sensi, né con l'uso della ragione. Su questo concetto vd. G. FEDERICI VESCOVINI, *La concezione della* virtus occulta *nella dottrina medica di Arnaldo di Villanova e di Pietro d'Abano*, in *Écriture et réécriture des textes philosophiques médiévaux: Volume d'hommage offerts à Colette Sirat*, a cura di J. Hamesse e O. Weijers Brepols, Turnhout 2006, pp. 107-135; M. LENZI, *«Sicut magnes attrahit ferrum». Tommaso d'Aquino, l'immaterialità dell'intelletto e il fondamento occulto delle virtù naturali*, in *La triade dell'Essere. Essenza-Potenza-Atto nel pensiero tardo-antico, medievale e rinascimentale*, a cura di R. de Filippis e E. S. Mainoldi, Brepols, Turnhout 2022, pp. 431-435; N. WEILL-PAROT, *Points aveugles de la nature: la rationalité scientifique médiévale face à l'occulte, l'attraction magnétique et l'horreur du vide: XIIIe-milieu du XVe siècle*, Les Belles Lettres, Paris 2013, pp. 41-98.

[22] PSEUDO AL-MAJRITI, *Picatrix. "Il fine del saggio" dello pseudo Maslama al-Magriti*, a cura di P. A. Rossi, Mimesis, Sesto San Giovanni 2011.

viene approfondita da scritti latini come lo *Speculum Astronomiae* attribuito ad Alberto Magno.[23] Quest'arte consiste nel fabbricare un'immagine, cioè un sigillo o un talismano, incidendo una figura su un supporto fisico, solitamente di pietra, metallo o legno. Questa incisione doveva essere fatta in un preciso momento, quando un astro particolare o una congiunzione di pianeti era dominante nel cielo. Così il talismano acquisisce una cosiddetta *forma specifica*, da cui derivano virtù particolari e dunque operazioni specifiche che aiutano in situazioni particolari. Dunque l'arte delle immagini è anche legata all'astrologia, necessaria per riconoscere i giusti influssi da rinchiudere nel sigillo, e con il tempo l'*ars imaginum* verrà dichiarata ad essa subalterna. C'erano però aspetti di questo sapere che creavano grandi problemi nell'Occidente cristiano. Molti libri infatti, come il *Picatrix*, prevedevano l'utilizzo di suffumicazioni, preghiere e rituali d'invocazione per attirare il favore degli spiriti, angeli o demoni che presiedevano la stessa stella della quale si cercava l'influsso.[24] Si trattava dunque per i teologi e i filosofi naturali cristiani di rituali idolatrici da condannare. Ciononostante, si sviluppò un grande dibattito che portò a dividere i libri della scienza delle immagini tra illeciti, cioè quelli che prevedevano rituali di magia destinativa, diretti a favorire l'ingresso delle proprietà volute nel talismano, e leciti che si basavano soltanto sull'influsso naturale derivato dal movimento celeste e dalle configurazioni astrali.

5. *Gli attributi della scienza*

Che caratteristiche ha allora la scienza astrologica per Pietro d'Abano? Egli nel *propter tertium* della I *differentia* del *Lucidator* dimostra che l'astrologia possiede una serie di attributi, dieci qualità che ne fanno la migliore delle scienze: essa è *scientia certa, subiecto determinata, una, coaffinis, naturalis, nobili, difficilis, utilis, prior et licita.*[25]

In primo luogo l'astrologia è *certissima*, *ultra negotium divinum et naturale,*[26] perché sia nella parte giudiziale, che in quella che studia i moti, utilizza la matematica, che è scienza più certa tra tutte, anche della fisica e della teologia. Essa è poi

[23] Sull'arte delle immagini vd. N. WEILL-PAROT, *Les «images astrologiques» au Moyen Âge et à la Renaissance* cit.; ID., *Causalité astrale et «science des images» au Moyen Age: Éléments de réflexion*, in «Revue d'histoire des sciences» 52, n. 2, 1999, pp. 207-240; N. WEILL-PAROT, J. P. BOUDET,A. CAIOZZO, *Images et magie.* Picatrix *entre Orient et Occident*, Honoré Champion, Paris 2011.

[24] Vd. J. P. BOUDET, *Entre science et nigromance* cit., pp. 102-105.

[25] PIETRO D'ABANO, *Lucidator* cit., pp. 132-133. Vd. G. FEDERICI VESCOVINI, *Il "Lucidator dubitabilium astronomiae" di Pietro d'Abano* cit., pp. 76-80.

[26] Ivi, p. 134.

unica, poiché il suo *subiectum* è il corpo celeste considerato attraverso la sua proprietà di essere applicabile.[27] L'astrologia è affine alla fisica nel suo aspetto pratico e affine alla matematica nel suo aspetto teoretico, poiché dipende da loro, attraverso il concetto di *subalternatio.*[28] È poi nobile e onorabile per la grande dignità del suo soggetto, le stelle, i corpi naturali più vicini a Dio, generati, ma incorruttibili, senza contrarietà e senza mutamenti. Il cielo in cui stanno poi «è caratterizzato da un moto uniformemente perpetuo, poiché il suo motore è un'intelligenza che si trova sempre nella migliore disposizione per muoverlo, e quindi senza fatica né pena».[29] Per questo è superiore sia alla geometria sia alla scienza dell'anima e alla metafisica, poiché le sue dimostrazioni sono le più stabili. È nobile in ultimo per il fine, poiché porta a conoscere Dio. È difficile e laboriosa per la complessità dei suoi temi, perché bisogna padroneggiare l'aritmetica, la geometria e la scienza naturale, ma anche la medicina e la morale, ma poi è necessario comprendere come, quanto e quando queste influenze sono ricevute, e a chi debbano essere attribuite, sia alle stelle stesse, sia a coloro che sono sottoposti alla loro influenza. Infine, è necessario applicare correttamente queste cause superiori agli effetti inferiori.[30] L'astrologia è poi utile, anzi, necessaria come sussidio alla conoscenza della realtà divina. È *prior* nei confronti delle altre, sia nel tempo, poiché è antichissima e si praticava già ai tempi dei Caldei tramandata in quella terra da Sem, il figlio di Noè, sia per natura, poiché «tratta di un oggetto più nobile e con il metodo di indagine più famoso, essa è anteriore a molte altre scienze, forse solo la metafisica la supera»,[31] a causa degli oggetti che studia. È infine lecita infatti non consiste in pratiche di esorcizzazione o evocazione degli spiriti.

6. *I detrattori dell'astrologia e i libri illeciti*

Perché allora essa è avversata da molti studiosi, teologi e filosofi? Essenzialmente per due motivi: per gli errori che fanno i cattivi astrologi, che per ignoranza e pigrizia trascurano lo studio dell'algoristica e calcolano male i valori delle tavole che

[27] Ivi, pp. 138-139.
[28] Ivi, pp. 139-141.
[29] Ivi, p. 142: «celum motum uniformiter perpetuum esse, cum eius motor sit inteligentia, existens in optima semper dispositione ad movendum et, ideo, sine labore et pena». Tutte le traduzioni, dove non altrimenti specificato, sono mie.
[30] Ivi, p. 143.
[31] Ivi, p. 147: «cum ea sit de obiecto nobiliori, cum modo etiam procedendi famosissimo, multis erit scientiarum prior ita ut omnibus, metaphysica excepta fortassis primo».

servono a creare gli oroscopi, senza comprovarli con nuove osservazioni.[32] Ci sono poi i medici ciarlatani che non si richiamano alle conoscenze astrologiche, ma preferiscono le pratiche magiche, mentre la vera astrologia, essendo una scienza matematica, deve evitare i riferimenti a scienze divinatorie e necromantiche, cioè di magia destinativa.[33]

È quindi a questo punto che la trattazione di Pietro d'Abano incontra i saperi magici e ci fornisce una sorta di piccola enciclopedia della magia astrologica e divinatoria medievale. Egli intende studiare i rapporti dell'astronomia di Tolomeo con la magia ermetica, nata dalla collisione tra le pratiche magiche pagane, l'ermetismo arabo e l'astrologia nel Medioevo latino. Il fine è dimostrare che la sua dottrina delle immagini astrologiche è tutt'altra cosa rispetto alla magia e dunque è lecita, poiché riguarda semplicemente le descrizioni del cielo astronomico, unica forma di immagine astrologica lecita, anche per lo *Speculum astronomiae* attribuito ad Alberto Magno, il cui elenco di libri illeciti funge da base anche per la trattazione di Pietro d'Abano.

Lo *Speculum astronomiae* è un celebre testo di astrologia, attribuito tradizionalmente ad Alberto Magno, anche se a partire dal Novecento ciò è stato messo in dubbio.[34] L'autore non si rivela mai nel testo, ma si definisce *vir zelator fidei et philosophiae* e per questo lo chiameremo, come fa Nicolas Weill-Parot[35] e dati i problemi di attribuzione, Magister Speculi. Lo scopo dichiarato dall'autore è quello di separare la buona scienza degli astri, legittima, naturale ed innocente, da quella proibita, pericolosa e negromantica, che ha soltanto le vestigia di astrologia, stilando una lista di libri leciti e illeciti, come viene spiegato nel proemio.[36] Per giungere a questo fine nei primi capitoli l'autore spiega come sia composta la scienza degli astri: divisa in due grandi *sapientiae*, la scienza propriamente astronomica, che studia i moti celesti e planetari e di cui elenca i libri necessari per conoscerla,[37] e la *scientia iudiciorum astrorum*, che è una scienza *media* che lega tra loro la filosofia naturale e la metafi-

[32] Ivi, I, 2, p. 132.
[33] *Ibid*. Cfr. anche Pietro d'Abano, *Conciliator* cit., III, 2, f. 7ra e ivi, V 2, f. 9rb.
[34] Sull'attribuzione albertina, messa in dubbio a partire dal secolo scorso, vd. P. Zambelli, *The Speculum astronomiae and Its Enigma. Astrology, Theology, Science in Albertus Magnus and his Contemporaries*, Springer Science+Business Media, Dordrecht 1992, p. 3 e N. Weill-Parot, *Les «images astrologiques» au Moyen Âge et à la Renaissance* cit., pp. 27-32.
[35] Ivi, p. 32.
[36] Magister Speculi, *Speculum Astronomiae*, in P. Zambelli, *The Speculum astronomiae and Its Enigma* cit., p. 208.
[37] Ivi, pp. 213-219.

sica, perché mostra le decisioni che Dio opera nel mondo e nei quattro elementi sublunari utilizzando le stelle come strumenti.[38] Alle "immagini astrologiche", espressione creata dallo stesso Magister Speculi,[39] è dedicato l'XI capitolo. Secondo l'autore questa è la parte più sublime della scienza degli astri, ma è anche quella parte a cui sono associati libri negromantici, che impongono invocazioni ai demoni per realizzare i talismani e di cui dà un lungo elenco.[40] Una volta tolti questi libri, ciò che resta è la lecita arte delle immagini, che si avvale solo delle virtù che nascono dalle figure celesti. Per questo nei capitoli successivi, dal dodicesimo al quindicesimo, il Magister Speculi passa a descrivere e a difendere la liceità delle varie parti della pratica astrologica, e negli ultimi due tratta l'arte delle immagini legata alla negromanzia e di alcune pratiche divinatorie.

Pietro d'Abano utilizza diffusamente questo testo nel *Lucidator*, ma per quanto interessa in questa sede è utile osservare che dal libro pseudo-albertino l'Aponense riprende l'elenco di scritti magici di natura illecita su cui il buon astrologo e praticante di arte delle immagini non deve fare affidamento. Scrive infatti il medico padovano:

> Alla scienza che tratta delle elezioni è subordinata propriamente la scienza delle immagini astronomiche. Infatti, essa sceglie le immagini da figurare, sotto la figura appropriata costituite dai pianeti e dai segni, come quelle trattate da Tolomeo, Thebit, Chore, e nei libri dei sigilli di Zahel Israelita. A questa desiderano essere subalternate ed in essa essere ridotte per essere onorate e difese anche le immagini della negromanzia e piuttosto malefiche, i caratteri sia di quelli che le invocazioni di demoni o angeli. Nella loro struttura, esse richiedono suffumicazioni aromatiche o fetide, come quelle di Ermete, Belenus, Thoz il greco, Germath. Simili sono le opere del babilonese, di Job l'ebreo, di Zekel tra gli arabi e la principale, di Saturno; inoltre il *Liber Lunae*, il *Liber Veneris* e quelli degli altri pianeti, il *Liber Razielis*, i volumi di Salomone, come i quattro sigilli dell'anello ydaici, le tre figure degli spiriti, la *Clavicula* nota come arte notoria, del libro fortunato che Aristotele attribuì ad Alessandro e che alcuni intitolano *Morte dell'Anima* [*Secretum Secretorum*]. E universalmente perversa e detestabile, tutta la *garamantia* [stregoneria] di questo tipo cerca di nascondersi sotto questa scienza, come sotto l'alchimia,

[38] Ivi, pp. 218-220.

[39] È proprio all'espressione "immagini astrologiche" e alla sua fortuna nella storia della scienza medievale che è dedicato il testo di N. WEILL-PAROT, *Les «images astrologiques» au Moyen Âge et à la Renaissance* cit. Infatti è nello *Speculum* che si trova per la prima volta quest'espressione ed è attraverso questo testo che si diffonderà in altre opere medievali.

[40] MAGISTER SPECULI, *Speculum Astronomiae* cit., pp. 242-244.

> sotto la quintessenza immateriale, come si è visto, della natura e apparentemente sotto la medicina.[41]

Malgrado questa formale condanna però l'Aponense sembra molto interessato alle pratiche magiche, non solo perché ne parla con cognizione, ma anche perché di fatto la magia viene inserita tra le scienze, dal momento che è legata alla matematica e al calcolo astrale[42]. La parte finale del *propter primum*, è infatti dedicata ad elencare un gran numero di pratiche magiche, ordinate secondo una precisa classificazione e divise tra proprie e improprie, in un'analisi con pochi precedenti nella trattazione medievale. E come vedremo l'Aponense non ritiene negative e malvagie tutte le forme di magia.

7. *L'enciclopedia magica del Lucidator*

La magia ha cinque branche: *mantica*, *mathesis*, *sortilegium*, *praestigium* e *malefi-cium*. Tra le pratiche mantiche descritte si trovano la geomanzia, idromanzia, piromanzia, aeromanzia e necromanzia. La geomanzia è una pratica divinatoria che consisteva nel trarre auspici dalla terra e dalle pietre. In una prima fase, che va dall'antichità al XII secolo circa, essa era una tecnica divinatoria effettuata interpretando i segni dati dalla terra, come terremoti ed eruzioni vulcaniche.[43] Ma nel 1100 arriva in Occidente una nuova geomanzia, di origine araba, che invece cerca di fornire risposte riguardo ad una questione specifica posta dal praticante, interpretando un tema tracciato prima sulla sabbia o nella polvere e poi su un supporto scrittorio. Essa

[41] Pietro d'Abano, *Lucidator*, I, 1 cit. p. 117: «Huic autem scientie que de electionibus, subalternatur scientia imaginum astronomicarum proprie. Nam eligit, planetis et signis sub competenti figura constitutes, imagines figurare, quales sunt que Ptholomei, Thebit Chore librique sigillorum Zahel israelite. Ei etiam cupiunt subalternari et in ipsam reduci ut honestentur et defendantur imagines negromantie ac potius malefice, characteres et illorum et que invocationes demonum etiam, sive angelorum, in earum expetunt structura sufumigationibusque aromaticis vel fetidis sunt que Hermetis Belenuz Thoz greci, Germath, suffumigare. Quales babylonensis, Job iudei, arabis Zekel caputque Saturni: necnon Liber lune Liberque Veneris et aliorum planetarum, Liber Racielis, volumina Salomonis ut ydaica sigilla quatuor anuli tres figure spirituum clavicula ars dicta notoria fortunati libri quem Aristoteles atribuit Alexandro et quem nonnulli "Mortem" intitulant "anime". Et universaliter prava detestabilsve omnis huiusmodi garamantia sub hac se nititur paliare scientia, ceu alchimia, sub inmateriali essentia quinta, ut visum, [parte] nature apparenterque sub medicina». Lo stesso elenco di libri, molto più corposo, si trova nel capitolo XI dello *Speculum astronomiae*. Cfr. Magister Speculi, *Speculum Astronomiae* cit., pp. 242-244.

[42] G. Federici Vescovini, *Medioevo magico* cit, p. 330 e E. Paschetto, *Pietro d'Abano, medico e filosofo* cit., p. 128.

[43] J. P. Boudet, *Entre science et nigromance* cit., p. 80.

si fa, come spiega anche Pietro d'Abano,[44] disegnando dei punti casuali per terra oppure con l'inchiostro, alcuni dadi o con altri strumenti. Poi si suddividono i punti in sedici gruppi di quattro, figure che vengono chiamate "madri", da cui dipendono le "figlie", le "nipoti", i "testimoni" e i "giudici", principale e secondario. Spesso ognuna di queste figure ha un nome particolare. I più ricorrenti sono *Via, Populus, Conjunctio, Carcer, Fortuna Major, Fortuna Minor, Acquisitio, Amissio, Leticia, Tristitia, Puer, Puella*, *Albus, Rubeus, Caput et Cauda.* Una volta separate le prime dodici serie di punti vengono inserite nelle dodici case astrologiche,[45] poi in base al luogo in cui le figure si trovano, alla proprietà di queste figure, agli aspetti, cioè le posizioni reciproche che producono tra loro, e altri fattori ancora, si interpreta il tema e si risponde alla domanda.[46] Come si vede questo sistema divinatorio era strettamente legato a quello astrologico, da cui dipendeva non solo per la questione delle case, ma anche perché le figure che interpretava erano viste come riduzione di quelle celesti e dunque era un simile metodo di estrazione dei giudizi.

Già per lo *Speculum astronomiae* la geomanzia, pur rientrando nelle arti negromantiche, e riguardando uno degli elementi, come piromanzia, aeromanzia e idromanzia, che sono sicuramente idolatriche, poneva alcuni dubbi, poiché sembrava rifarsi ad un'astrologia naturale e dipendeva da Saturno, dal *dominus horae*, un'altra figura astrologica, e dai numeri, dunque non sembra presupporre il legame con divinità pagane o demoni. Per questo il Magister Speculi la salva.[47]

[44] PIETRO D'ABANO, *Lucidator* cit., I, 1, pp. 118-119.

[45] Le dodici case, *domus*, astrologiche sono una suddivisione del cielo che viene fatta sul quadro astrale che presenta la posizione delle stelle al momento della nascita e dunque le influenze celesti a cui è sottoposto il richiedente. Esse non corrispondono alla divisione dei dodici segni zodiacali, ma ogni casa ha un suo significato: 1) *vita, 2*) *lucrum,* 3) *fratres,* 4) *parentes,* 5) *filii,* 6) *valitudo,* 7) *nuptie,* 8) *mors,* 9) *peregrinationes,* 10) *honores,* 11) *amici,* 12) *inimici.* Il calcolo di queste case si realizza proiettando sull'eclittica quattro gruppi di case sull'equatore, distribuite tra i quattro punti cardinali che non sono quelli fisici, ma interni al tema stesso e sono l'ascendente, il discendente, il mediocielo e il fondo del cielo. Per questo il calcolo della posizione delle case richiede l'uso di tavole specifiche o di un astrolabio (cfr. J. P. BOUDET, *Entre science et nigromance* cit., pp. 35-44, a cui rimando non solo per questa questione, ma per la comprensione di ogni aspetto della creazione di un cosiddetto tema natale).

[46] Cfr. ivi, pp. 80-82. Sulla geomanzia in generale e sulla sua storia vd, anche T. CHARMASSON, *Recherches sur une technique divinatoire: la géomancie dans l'Occident médiéval*, Librairie Droz-Librairie Honoré Champion, Genève-Paris 1981; I. P. CULIANU, *La géomancie dans l'Occident médieval. Quelques considerations*, in *«Non nova, sed nove». Mélanges de civilisation médiévale dédiés à Willem Noomen*, a cura di M. Gosman e J. van Os, Bouma's Boekhuis, Groningen 1984, pp. 37-46; *Geomancy and Other Forms of Divination*, a cura di A. Palazzo e I. Zavattero, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017 e A. PALAZZO, *Origin, Development and Decline of the Western Geomantic Tradition,* in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 31, 2020, pp. 417-441.

[47] MAGISTER SPECULI, *Speculum Astronomiae* cit., pp. 270-272.

Negli stessi termini si pone Pietro d'Abano, che anche in questo caso si rifà allo *Speculum* e dunque ritiene la geomanzia un'arte che sebbene sia nel novero di quelle illecite, sembra avere uno statuto del tutto diverso e molto più affidabile:

> La geomanzia è una divinazione attraverso la terra, chiamata così da "gea" che significa terra in greco, e "mantia", che significa divinazione […]. Questo metodo è considerato molto sacro e quindi si verifica più facilmente e giustamente in questioni oscure: si avvale anche del Signore dell'ora. Essa poi è subalterna all'astronomia tanto in ragione del soggetto, poiché riduce i caratteri in figure celesti e pianeti, quanto per il modo del processo e del giudizio. Ammette infatti quelle cose che sono preannunciate nella parte esercitativa e soprattutto in quella interrogativa […] Allo stesso modo, le figure geomantiche sono proporzionate alle effusioni delle immagini astrologiche che ricevono virtù dal cielo. La mano del richiedente, affinché le figure siano formate, non è mossa dall'elezione, ma piuttosto dal caso, ed è influenzata dalla forza celeste, così che sorgono punti pari o dispari: infatti si rallegra principalmente del numero pari e dispari. Questa, come altre scienza che riguardano la materia quasi contigua, è raramente verificata, ma il giudizio è difficile a causa dei vari e quasi infiniti modi di composizione delle figure concorrenti. Richiedendo lunga esperienza e molto esercizio, è conosciuta perfettamente da pochissimi e tentata da molti a causa della sua facile realizzazione.[48]

Pietro d'Abano sembra decisamente più informato sul modo in cui praticare la geomanzia rispetto al Magister Speculi e afferma con più chiarezza la subalternazione di essa all'astrologia, che dipende non solo dal *dominus hore*, già citato nello *Speculum astronomiae,* ma anche dal fatto che trasforma questi caratteri casuali generati dal geomante in figure astrali e che sembra dipendere dalla parte interrogativa dell'esercizio astrologico. Queste stesse figure geomantiche poi, come le imma-

[48] Pietro d'Abano, *Lucidator* cit., I, 1, pp. 118-119: «est autem geomantia terrena divinatio, dicta a "gea" terra grece, et "mantia", divinatio […]. Quod siquidem multum immittitur sacer et ideo in rebus nigris verificatur magis et recte: gaudet etiam Domino hore. Ipsaque subalternatur astronomie, tam in subiecti ratione, cum in figuras celestes et planetas huius reducat karateres, quam etiam ratione modi processus et iudicii. Suscipit enim que denuntiata sunt in parte exercitativa et maxime, interrogativa […]. Figure similiter geomantice proportionatur imaginum effusionibus astrologicarum suscipientium virtutem a celo. Manus enim petentis, ut erigantur figure, non electione, sed magis casu, vigore agitatur celesti, ut puncta imparia vel paria consurgunt: impari enim et pari maxime congaudet numero. Quam utique, ut alias scientias que circa materiam extant fere contingentem, verficari non rarissime perpendi, difficilis tamenest iudicii propter varios et infinitos quasi modos compositionis figurarum concurrentes, longa egens experientia et plurimo exercitio: a paucissimis quidem perfecte scita et a multis, propter facilem eius constructionem, temptata».

gini astrologiche, sono influenzate dalle forze celesti. Rispetto alla sua fonte, l'Aponense unisce dunque più esplicitamente e strettamente geomanzia e arte delle immagini, comparandole e inserendole insieme sotto il cappello dell'astrologia.

Le altre arti legate ad un elemento gli sembrano molto meno affidabili, ma Pietro ne pare comunque interessato. L'idromanzia si basa sul moto delle acque o sulle figure prodotte dai liquidi rovesciati per terra da un vaso, oppure si fa anche con la lavanda delle interiora e delle carni degli animali, oppure invocando spiriti con l'acqua; l'aeromanzia si fa esaminando superfici riflettenti, come unghie, specchi e ossa di animali e anche ragnatele, oppure osservando volute di fumo e vapore, per trovarvi figure e colori; la piromanzia infine si fa guardando un fuoco, le forme che crea, i movimenti che fa, i rumori che produce, le ombre e il fumo. Funziona specialmente quando gli si è bruciato sopra un olocausto. Su quest'ultima Pietro è particolarmente informato, poiché racconta di essersene servito lui stesso con successo.[49]

Il secondo gruppo è la *mathesis*, che si compone di *horospicium*, *haruspicium*, *augurium* e *auspicium*. Il primo è la divinazione fatta sull'ora, il secondo trae presagi dai sacrifici, il terzo dai garriti degli uccelli e il quarto dal loro volo. Qui Pietro accenna poi ad una pratica divinatoria molto particolare, sopravvissuta fino al suo tempo e che purtroppo non approfondisce ulteriormente: quello della *sternutatio*, l'antico uso di trarre previsione dallo starnuto.[50]

Il terzo gruppo è il *sortilegium*, cioè la capacità di prevedere eventi casuali, di comprendere e di presagire fatti contingenti.[51]

Infine il *praestigium*, che è l'illusione dei sensi, ciò che inganna l'occhio o l'orecchio affinché sia impossibile conoscere la verità, ma può anche essere l'inganno dell'illusionista, che con la sua abilità di mano nasconde il trucco.[52]

In questa disamina Pietro si sofferma anche sulla necromanzia, che si realizza invocando le anime dei morti, ma sostiene che praticarla è pericoloso per il corpo e uccide l'anima. Essa dunque è di per sé stessa un male, mentre le altre forme di magia, quando si servono di forze naturali, possono essere buone o cattive in base all'utilizzo e ai fini che l'operatore persegue. La necromanzia, facendo ricorso a entità ultraterrene, è sempre condannabile: è infatti una vera eresia che presuppone l'invocazione, se non l'adorazione, degli spiriti.[53] Ma il necromante per Pietro d'Abano è anche colui che effettua incantesimi, fatture o malefici con la forza dell'immaginazione, cioè utilizzando una facoltà naturale, quella *dell'imaginatio*, che sta per

[49] Ivi, p. 120.
[50] Ivi, p. 121.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*.
[53] Ivi, p. 122.

il filosofo anche alla base della comprensione scientifica del mondo. La differenza è che si tratta di un utilizzo perverso, perché la necromanzia produce *maleficia* e si propone di nuocere. In ciò si differenzia dalla magia, i cui fini possono anche essere lodevoli. Si può dunque dire che per Pietro l'evocazione degli spiriti è comunque un male; mentre la magia naturale è un male soltanto quando persegue un fine malvagio.

Quella che il necromante opera con l'immaginazione è la *fascinatio*, quello che oggi si chiamerebbe malocchio, cioè l'incantesimo attuato attraverso lo sguardo e dovuto alle straordinarie doti dell'anima fascinatrice. L'anima del mago, come già scriveva Avicenna,[54] deve essere particolarmente dotata affinché possa agire senza contatto sul corpo altrui, con una semplice facoltà mentale. Ciò in un certo senso riduce i poteri magici del necromante a qualità perfettamente naturali, sebbene usate per scopi malvagi, ma più comprensibili scientificamente. Nell'anima, dunque, e in particolare in alcune doti eccezionali si presenta quell'ambiguità tra naturale e soprannaturale su cui si muoveva la teoria astrologica e magica, perché il mago, che è capace di risanare e di fare ammalare con lo sguardo, ha ricevuto dagli astri doti misteriose, che agiscono in modo incomprensibile, ma in linea con la generazione naturale di materia e forma.

Non tutta la magia dunque è negativa. Anzi, essa è in realtà il primo gradino attraverso cui i popoli antichi sono pervenuti alla conoscenza scientifica e Pietro d'Abano afferma che molti dei medici dell'antichità scrissero di aver appreso i segreti dell'arte medica dalla magia, non solo nelle sue forme naturali e lecite, ma anche attraverso l'invocazione dei demoni. Questi erano saperi naturali, di cui ormai si fa uso consapevolmente, ma il mago li ammantava di mistero per renderli incomprensibili. Le pratiche magiche dunque non sembrano diverse da quelle naturali, ma sono utili e buone allo stesso modo, se condotte nella giusta maniera.

Un'altra pratica magica su cui Pietro si sofferma nel *Conciliator* è la *praecantatio*, ossia la cura di malattie attraverso formule e riti magici. Essa ovviamente non sostituisce tutte le altre attività mediche, ma le può aiutare. Viene descritta nel *differentia* clvi.[55] Si attua soprattutto attraverso la reiterazione cadenzata di sillabe o formule magiche. Queste sono efficaci non tanto per il loro significato, quanto per il loro suono e per il solo fatto di essere ripetute, nelle debite maniere e nelle ore favorevoli,

[54] Avicenna, *Liber de anima seu VI de naturalibus*, ed. G. Verbeke e S. van Riet, Brill, Turhout 1968, pp. 65-66. Vd. anche E. Paschetto, *Pietro d'Abano, medico e filosofo* cit., pp. 136.
[55] Pietro d'Abano, *Conciliator* cit., clvi, ff. 212*v*-213*v*.

esse infine possono anche essere scritte.[56] Pietro introduce dunque nel rapporto tra paziente e medico un elemento magico, che dipende dall'influenza dell'anima sul corpo. L'incantatore deve essere allora astuto, carismatico e con una grande forza di volontà, mentre chi viene ammaliato deve essere in una disposizione d'animo tale da ricevere l'incantesimo: in una magia in sé, infatti non c'è potere, ma ha potere la mente dell'uomo, la sua fede e le potenze divine e angeliche o anche demoniache che presiedono e assistono all'evento.[57] Dunque negli scritti di Pietro d'Abano si può riscortare un genuino interesse per alcune pratiche della cosiddetta magia "naturale", cioè non legata all'evocazione di angeli, spiriti o demoni, e una volontà di distinguere quelle lecite da quelle illecite. Non si trova però una trattazione approfondita e fondante della magia, come invece succede per l'astronomia e l'astrologia. Essa è piuttosto esposta in relazione alle altre scienze, quasi come se ogni singola pratica magica (dalla *praecantatio* alla geomanzia) fosse un aspetto di queste stesse scienze da comprendere ed elaborare, come parte di quell'intento conciliatorio che anima i suoi scritti.[58]

8. *Conclusione*

Per concludere, l'interesse di Pietro d'Abano nella magia e nelle sue pratiche dimostra quanto quello della magia fosse un tema che attirava le attenzioni dei filosofi e degli scienziati medievali. Essa infatti grazie alla massa di quei nuovi saperi come astrologia, medicina, filosofia e alchimia che erano prepotentemente entrati in Europa, grazie ai traduttori del XII secolo, era stata completamente rivoluzionata e poneva questioni pressanti alla riflessione scientifico-universitaria del tempo, che tentava allora una sua classificazione e sistemazione nell'alveo delle scienze e un inquadramento nella fisica aristotelica che in pochi anni era insegnata in tutte le più grandi università d'Europa.

Un altro aspetto che risalta è la prodigiosa sete di sapere che muoveva i pensatori medievali. Essi oscillavano tra il desiderio di assimilare ogni nuova conoscenza

[56] E. PASCHETTO, *Pietro d'Abano, medico e filosofo* cit., p. 222 e B. DELAURENTI, *Pietro d'Abano et les incantations: présentation, édition et traduction de la 'Differentia' 156 du 'Conciliator'*, in *Médecine, astrologie et magie entre Moyen Âge et Renaissance,* a cura di J. P. Boudet, F. Collard e N. Weill-Parot cit., pp. 39-106.

[57] L. THORNDIKE, *A history of magic and experimental science,* II cit., p. 902.

[58] A proposito si veda G. FEDERICI VESCOVINI*, Pietro d'Abano il Conciliatore tra magia e scienza* cit., pp. 607-640.

e la coscienza del mistero, che poteva portare con sé anche accuse di eresia, e dunque doveva essere ricondotto alla normalità, svelandolo come una struttura ancora sconosciuta della natura.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Le canon dans la musique sacrée à la Renaissance : un ésotérisme sonore

Canon in Renaissance Sacred Music: A Sonic Esotericism

JOHAN GUITON

ABSTRACT

Les canons et leurs règles énigmatiques constituent l'une des subtilités compositionnelles de la Renaissance, en particulier dans les genres de musique sacrée. L'objectif de cette contribution est de proposer quelques exemples d'œuvres à structure canonique remarquable – certaines connues, d'autres plus insolites – pour apprécier la richesse de cette technique. Qu'il s'agisse de chanter une voix qui n'est pas écrite ou bien de chanter tout autre chose que ce qui " semble " écrit, c'est par la magie de la mise en oralité que le canon incarne toute la symbolique religieuse portée par la musique.

Canons and their enigmatic rules represent one of the compositional subtleties of the Renaissance, particularly in sacred music genres. To illustrate the rich potential of the technique, this paper examines several works dating from circa 1500 – some better known than others – that feature a remarkable canonic structure. Whether they require singing an unwritten voice or executing a line that differs subtly from what "appears" to be written, these canons convey the music's religious symbolism through the magic of their orality.

PAROLE CHIAVE: *Renaissance, musique sacrée, canon*

KEYWORDS: *Renaissance, sacred music, canon*

AUTORE

Johan Guiton è dottorando di ricerca in musica e musicologia presso Sorbonne Université e l'Institut de Recherches en Musicologie a Parigi (relatrice: Prof.ssa Alice Tacaille). La sua ricerca dottorale riguarda l'attività musicale quattrocentesca della basilica di San Petronio a Bologna, dalla creazione della sua schola clericorum nel 1436 al magistero di Spataro. Collabora con l'associazione Succede solo a Bologna e fa parte del comitato editoriale della rivista Musicologies nouvelles.

Johan.Guiton@etu.sorbonne-universite.fr

Le canon est une forme musicale bien connue de tous les amateurs de musique. Dans son acception moderne, il s'agit d'un cadre polyphonique très simple au sein duquel une phrase musicale se superpose à elle-même, en décalage et le plus souvent à l'unisson.[1] Le plus célèbre de tous les canons européens est sans nul doute *Frère Jacques, dormez-vous ?* en français, *Fra' Martino dormi tu?* en italien, *Are you sleeping Brother John?* en anglais.[2] Cette phrase musicale, que chacun se souviendra avoir chantée à l'école élémentaire, permet une construction cyclique enrichie par l'ajout successif de voix. Bien évidemment, toutes les mélodies ne consentent pas d'être chantées en canon, au sens actuel du terme : une progression harmonique particulière, cyclique elle aussi, est nécessaire pour permettre une telle superposition sans dissonance. Interpréter une mélodie en canon génère une sensation euphorique indéniable pour le chanteur qui s'intègre, sans effort ni connaissance technique, dans un contrepoint qui lui apparaît – et il l'est, de fait – subtil. On y chante une voix non écrite ou même – nous y reviendrons – tout autre chose que ce qui « semble » écrit. Alors que la notation figée n'est qu'illusion, c'est une architecture inattendue qui surgit et investit l'espace sonore par la magie de sa mise en oralité. Cette contribution propose un bref tour d'horizon de l'utilisation de ce procédé compositionnel, à l'aune de la période moderne, dans le genre de la messe polyphonique. Après quelques considérations terminologiques propres à la théorie musicale autour des années 1500, sera examinée la dimension symbolique de la mise en musique du mystère divin. Ces réflexions permettront d'interroger la technicité de l'interprète, reflet de celle du compositeur, à travers des exemples notables et d'autres plus confidentiels dont la diversité témoigne de la place singulière qu'occupait le canon dans le paysage sonore de la Renaissance, à la croisée du rite et de son expression sonore.

Au sortir du Moyen-Âge, la portée du mot canon est bien plus large que celle évoquée ci-dessus. Elle revêt pour le musicien d'alors la signification grecque du terme *Κανών* : une véritable règle à déchiffrer pour pouvoir interpréter la musique notée. Ainsi, la définition aujourd'hui admise qui présente le canon comme « une

[1] Cette contribution à vocation pluridisciplinaire limite au strict minimum le recours aux considérations techniques. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur musicologue ou musicien à un autre article plus directement consacré à l'analyse de quelques canons de la Renaissance, parmi lesquels ceux ici présentés : J. GUITON, *Canons et musiques sacrées à la Renaissance*, dans « Musicologies nouvelles », OPUS 14, 2023, pp. 87-100.

[2] Si le prénom du moine change avec la langue, c'est bien au compositeur français Jean-Philippe Rameau que l'on doit cette mélodie d'après la musicologue Sylvie Bouissou. Voir l'article d'E. GIULIANI, *Jean-Philippe Rameau est l'auteur de Frère Jacques*, dans « La Croix », 6 octobre 2014. L'usage de cette mélodie dépasse de loin la sphère populaire. Gustav Mahler lui donne par exemple le caractère d'une marche funèbre dans le 3e mouvement de sa Symphonie n°1 *Titan*.

composition musicale dans laquelle les voix partent l'une après l'autre et répètent le même chant »[3] relève d'une simplification qui s'est imposée au fil des siècles. Cet aspect du canon, celui qui nous est aujourd'hui familier, correspond en effet à une règle bien précise (qui associe décalage temporel et unisson). Pour ce cas de figure très circonstancié, l'analyse musicale préfère convoquer la notion d'entrée en imitation stricte. En effet, si l'on interroge le *Grove*, encyclopédie musicologique qui fait actuellement autorité, l'entrée " Canon " est bien plus fournie et s'attarde sur les diverses réalités sonores, autant de règles, auxquelles le terme peut renvoyer.[4] Bien que la notice du *Grove* traite chaque période, elle fait la part belle aux XVe et XVIe siècles, âge d'or de l'exploration des techniques canoniques.[5] C'est du reste de la fin du XVe siècle que date le premier dictionnaire des termes musicaux. On le doit au théoricien Johannes Tinctoris.[6] À l'entrée idoine, il explique que « Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens ».[7] Il en résulte que, pour l'homme de la Renaissance, un canon n'enrichit pas nécessairement la construction polyphonique (en d'autres termes, il n'implique pas toujours l'ajout d'une nouvelle voix). Par ailleurs, Tinctoris insiste bien sur l'aspect obscur que la règle doit avoir. Cette notion est intrinsèque à la redécouverte de la rhétorique antique – celle de l'*Institutio oratoria* de Quintilien notamment – très largement assumée à la Renaissance par les théoriciens de la musique.[8] Si la règle est écrite en toutes lettres sur la partition – elle l'est, la plupart du temps – elle constitue alors une sorte d'énigme musicale à résoudre et cette définition, ainsi posée, ouvre la voie à de très nombreuses possibilités musicales.

Non sans humour, les compositeurs des XVe et XVIe siècles ont largement exploré les techniques canoniques qu'ils se sont évertués à coder sous la forme de phrases énigmatiques, de rébus ou encore de citations évocatrices dont l'élucidation

[3] Voir par exemple l'entrée « Canon » dans *Le Robert*, l'un des dictionnaires francophones de référence pour le grand public, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/canon (URL consultée le 20/10/2024).

[4] A. MANN, J. K. WILSON, P. URQUHART, *Canon (i)*, dans *Grove music online,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04741 (URL consultée le 20/10/2024).

[5] Les énigmes musicales de la Renaissance font l'objet d'une étude particulièrement exhaustive à laquelle nous ne manquerons pas de renvoyer : K. SCHILTZ, B. J. BLACKBURN, *Music and Riddle Culture in the Renaissance,* Cambridge University Press, New York 2015.

[6] Il est aisément consultable, en *fac simile* ou sous forme transcrite. Voir, par exemple, pour une version bilingue et commentée, J. TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium*, trad. de A. Machabey, Richard-Masse, Paris 1951.

[7] Le canon est une règle qui montre la volonté du compositeur sous une certaine obscurité. Voir *ibid.*, pp. 9 et 9^A^.

[8] Voir les apports de K. SCHILTZ, *The discourse on obscurity*, dans *Music and Riddle Culture in the Renaissance* cit., pp. 40-64.

est une condition *sine qua non* à l'interprétation.[9] Contrairement au canon d'aujourd'hui, dont la règle uniformisée n'échappe à aucun auditeur, la résolution de l'énigme musicale de la Renaissance n'est pas toujours repérable à l'écoute. Dans sa *Missa Tmeiskin was jonk*, Heinrich Isaac (1450 ca–1517) use par trois fois du procédé. Alors que la messe est écrite, comme c'en est l'usage, pour 4 voix (*superius*, *contraltus*, *tenor*, *contrabassus*),[10] dans le *Sanctus*, la voix de ténor n'est pas écrite. Sous la voix de *contraltus*, on peut néanmoins lire « Canon Si cecus cecum ducat ambo in foveam cadu[n]t ».[11] De cette parabole relatée par les évangiles de Luc et de Mathieu, on comprend que le ténor qui semble au repos – puisqu'il n'a pas de partition dédiée – doit en réalité être aveuglément guidé par le *contraltus* et veiller à chanter exactement la même chose que lui. Reste à savoir à quel moment le ténor aveugle doit entrer dans la polyphonie. On remarquera le petit signe – un point de congruence – au-dessus de la 2e note, prévu à cet effet. Le même signe se trouve sous la 12e note en partant de la fin car, si le ténor a commencé à chanter après les autres voix, il devra terminer plus tôt, précisément sur cette note qui sera, pour lui, la dernière (voir FIG. 1). Cet exemple contredit quelque peu nos propos précédents, car on n'entend ici rien d'autre que le principe du canon qui a traversé les siècles, celui de *Frère Jacques*.[12]

[9] Bonnie Blackburn signe un catalogue très fourni des phrases canoniques énigmatiques dans les sources renaissantes européennes (dans lequel on retrouvera celles ici présentées). Voir *ibid.*, pp. 367-477.

[10] Ces termes sont les ancêtres des tessitures modernes du chœur (soprano, alto, ténor, basse). Nous assumons néanmoins l'emploi de l'orthographe française ténor, par commodité de lecture.

[11] Si un aveugle guide un aveugle, [alors] ils tombent ensemble dans la fosse. Voir FIG. 1 (D-Ju MS 31, f. 84*r*). Les abréviations utilisées pour les structures archivistiques sont celles du Répertoire International des Sources Musicales : B-Br = Belgique, Bruxelles, Bibliothèque Royale ; D-Ju = Allemagne, Iéna (Jena), Thüringer Universitäts und Landesbibliothek (ThULB) ; F-CA = France, Cambrai, Le labo ; I-Bsp = Italie, Bologne, Archivio musicale della basilica di S. Petronio.

[12] À ceci près qu'ici, les voix de *superius* et de *contrabassus* ont leurs parties propres à chanter. La résolution du canon s'en trouve moins évidente à percevoir dans le contexte polyphonique
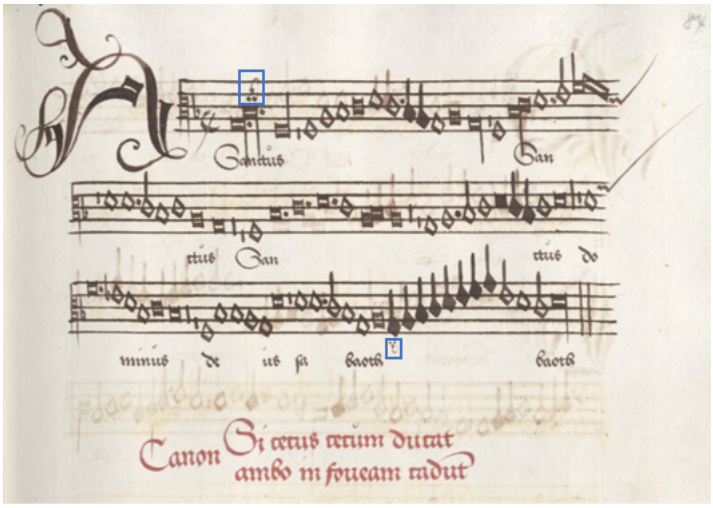


FIG. 1 D-Ju MS 31, f. 84*r*, *contraltus*

Cependant, la section précédente de la messe, le *Credo*, ne compte pas un, mais deux canons juxtaposés : l'un sur le *Patrem omnipotentem*, l'autre sur l'*et incarnatus est*. Dans les deux cas, le canon concerne la voix de ténor qui, cette fois, est intégralement écrite. Une rapide comparaison des deux *incipit* montre que la mélodie notée semble exactement la même pour ces deux sous-sections du *Credo* (voir FIG. 2A et FIG. 2B FIG.).[13] Pourtant, soumise aux canons, elle doit être interprétée de deux façons différentes. Le ténor ne chantera ce qui est écrit ni dans un cas, ni dans l'autre.
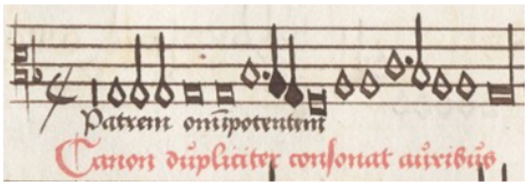


FIG. 2A D-Ju MS 31, f. 82*r*, ténor
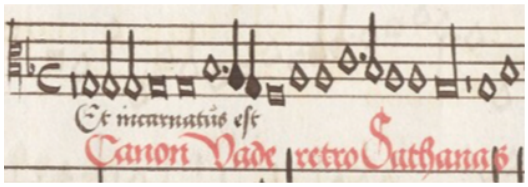


FIG. 2B D-Ju MS 31, f. 83*r*, ténor

Sur le *Patrem omnipotentem* on lit « Canon dupliciter consonat auribus ». La règle indique donc que la voix de ténor ne sera consonante à nos oreilles que si elle est " doublée ". Le chantre expérimenté comprend qu'il lui faut doubler les valeurs rythmiques de la partition, c'est-à-dire chanter deux fois plus lentement. Il dispose d'un autre indice pour résoudre cette énigme car, aux ff. 81*v*-82*r*, la voix de ténor est visuellement deux fois plus courte que les trois autres.[14]

[13] Il n'est point besoin d'être bon lecteur de musique pour s'en persuader : les notes et les rythmes sont rigoureusement les mêmes.
[14] Elle compte 3 lignes alors que le *superius* et *contraltus* en ont 6. Le *contrabassus*, lui, en a 5.

Sur l'*et incarnatus est*, là encore, si le ténor chante ce qui est noté, les dissonances sont insupportables. Mais il est écrit « Canon Vade retro Sathanas ».[15] On comprend qu'il faut, tout simplement, que le ténor lise cette partition à l'envers. Les notes visibles sur la FIG. 3 sont donc, dans l'effectivité de l'interprétation, les dernières entendues. Ces deux sections (*Credo* et *Sanctus*) d'une même messe permettent ainsi d'illustrer l'exactitude de la définition de Tinctoris : le canon est une règle qui permet au compositeur d'obscurcir quelque peu son intention. Car enfin, Isaac aurait pu écrire directement pour le ténor une partition conforme au résultat sonore qu'il attendait. Du reste, sans avoir vu le manuscrit, seule une oreille très attentive peut percevoir l'imitation stricte du *Sanctus* tandis que cela est très peu probable pour l'augmentation rythmique du *Patrem omnipotentem* et presque exclu pour le rétrograde de l'*et incarnatus est*. L'existence même du procédé canonique, noyé dans la polyphonie, est donc complètement cachée à l'auditeur, et c'est là, sinon la magie, toute la saveur de l'exercice. La règle s'adresse à des initiés et sa résolution n'est pas destinée à être identifiée à l'écoute. Par ailleurs, dans ce manuscrit allemand,[16] les canons sont écrits à l'encre rouge, à la manière des rubriques (du latin *ruber*, rouge) dans les missels et formulaires de messe qui s'adressent aux ministres pour leur indiquer les gestes à effectuer ou encore leur rappeler les spécificités liturgiques de certaines solennités.

C'est que le canon constitue ici à la fois la métaphore sonore de l'initiation chrétienne et un symbole ésotérique[17] de la liturgie. À l'époque, la messe est célébrée par des ministres qui tournent le dos au peuple et sont isolés dans un chœur matériellement séparé de la nef (grille voire jubé). Si la liturgie de la Parole (avant le *Credo*) avait vocation à être globalement intelligible pour le baptisé ou le catéchumène, la liturgie eucharistique l'était beaucoup moins. À de rares échanges près,[18] les fidèles n'entendent ni ne voient avec précision le mystère de ce qui se déroule à l'autel. La XXII[e] session du concile de Trente,[19] consacrée à l'expression de la doctrine en articulation au sacrifice de la messe, assume pleinement cette réalité liturgique cachée :

> Or, la nature de l'homme étant telle, qu'il ne peut aisément, et sans quelque secours extérieur, s'élever à la méditation des choses divines : pour cela l'Église, comme une bonne mère, a établi certains usages, comme de prononcer à la messe des choses à basse voix, d'autres d'un ton plus haut ; et a introduit des cérémonies, comme les bénédictions mystiques, les lumières, les encensements, les ornements

[15] Littéralement « Marche en arrière, Satan ».
[16] Il est conservé à la bibliothèque universitaire de Iéna.
[17] Au sens premier du terme : réservé à qui est initié.
[18] On pense aux célèbres formules *Dominus vobiscum,* auxquelles l'assistance répond *et cum spiritu tuo*. Ces échanges rituels sont chantés sauf, bien sûr, dans le cadre d'une messe basse.
[19] Elle s'est tenue le 17 septembre 1562.

> et plusieurs autres choses pareilles, suivant la discipline et la tradition des apôtres ; et pour rendre par là plus recommandable la majesté d'un si grand sacrifice ; et pour exciter les esprits des fidèles, par ces signes sensibles de piété, et de religion, à la contemplation des grandes choses qui sont cachées dans ce sacrifice.[20]

Si les œuvres ici discutées sont résolument antérieures au concile de Trente, il faut néanmoins imaginer autour de 1500 une réalité liturgique proche de ce que la forme extraordinaire du rit romain donne encore aujourd'hui à voir et, aussi, à entendre. Les débats tridentins ne font d'ailleurs que rappeler des " usages établis ". Le cœur du sacrifice de la messe, la transsubtantiation, constitue pour le fidèle un miracle sans cesse renouvelé bien éloigné de toute superstition. Pourtant, son aspect " magique ", avec son rituel et ses formules,[21] ne manque pas d'être vigoureusement critiqué par les réformateurs, comme le souligne Thibault Rioult :

> La messe est au cœur des polémiques. La question qui se pose alors est de savoir quel est le rapport entre la messe contemporaine où officie le prêtre et la Cène originelle célébrée par le Christ. Mais la véritable pierre d'achoppement est un point central du dogme catholique, affermi par Thomas d'Aquin : la transsubstantiation […] et son rôle dans la constitution d'une ontologie de l'illusion.[22]

Pour Calvin, le prêtre est même un "enchanteur" qui « marmonne des murmurements magiques par lesquels il lui semble bien qu'il doit tirer Christ du ciel »[23] et qui « souffle sur le pain pour l'ensorceler ».[24] Cette " magie " – qu'on la considère comme telle ou non – de la transsubstantiation est effectivement opérée par les seuls prêtres, initiés. De même, la mise en musique du texte liturgique est composée et chantée par des artisans initiés, eux, à l'art des sons. Puisque l'action liturgique renferme dans l'écrin du rite ce que l'entendement peine parfois à

[20] 22e session du concile de Trente : *Le Saint-Concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV, souverains pontifes*, Chapitre V, trad. de M. Chanut, Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris 1674, pp. 253-254. Nous modernisons ici l'orthographe du passage mais maintenons la ponctuation de la source.

[21] *Hoc est enim corpus meum* puis *hic est enim calix sanguinis mei*. Des parallèles singuliers ont pu être faits avec des incantations issues de cultures bien éloignées. Voir par exemple G. MÉAUTIS, *L'origine égyptienne de l'idée de transsubstantiation*, « Revue de l'histoire des religions », vol. 107, 1933, pp. 5-7.

[22] T. RIOULT, *Illusion du surnaturel et illusionnistes à la Renaissance : entre théories et pratiques, conceptions techniques et représentations sociales,* thèse de doctorat, ComUE Paris Sciences et Lettres 2018, p. 241.

[23] J. CALVIN, *Recueil des opuscules*, Jacob Stoer, Genève 1611, colonnes 88-89.

[24] *Ibid*., colonne 879. Ces deux citations sont également relevées par T. RIOULT dans sa thèse *Illusion du surnaturel et illusionnistes à la Renaissance : entre théories et pratiques, conceptions techniques et représentations sociales* cit., p. 243.

appréhender, c'est tout naturellement que la musique qui la porte recèle aussi un aspect mystérieux. Rappelons qu'elle est l'une des sept *artes liberales*, qui permettent à l'homme de s'élever.[25] C'est la raison pour laquelle le répertoire le plus prolixe en canons à la Renaissance est incontestablement celui de la musique sacrée, en particulier s'agissant des genres de la messe et du *Magnificat*.[26] Les énigmes ésotériques pensées par un compositeur initié pour des chantres initiés constituent un moyen sans doute plus efficient de chanter le mystère divin. Puisque les chantres en sont les uniques destinataires, le canon peut parfois revêtir un aspect relativement profane, même au sein d'un répertoire sacré, ou encore se cantonner à des indications d'ordre technique plus ou moins explicites, à la manière d'un exercice didactique qui éprouve les compétences du lecteur.

Les moyens par lesquels un canon modifie la partition écrite ou permet au lecteur de la (re-)construire peuvent être de natures très variées. Les exemples ci-dessus, issus de la messe d'Isaac, convoquent tour à tour une modification des valeurs rythmiques et une lecture rétrograde (dans le *Credo*) puis – car c'est dans cet ordre que les sections sont entendues – une imitation stricte (dans le *Sanctus*). Dans d'autres œuvres, les solutions à trouver peuvent être bien plus subtiles, et les compétences sollicitées plus ardues.[27] Certaines énigmes torturent parfois l'entendement de leurs contemporains et il arrive même que des théoriciens publient des explications de résolution des canons qu'ils estiment les plus intéressants d'un point de vue compositionnel, rompant ainsi le charme du procédé. C'est le cas pour le canon de Pierre Moulu (1480 ca-1490 ca) dans sa *Missa Alma redemptoris mater*, aussi appelée *Messe a deux visages ou plus* ou encore *Missa Duarum facierum*, explicitement résolu par le théoricien Hermann Finck (1527-1558).[28]

[25] Nous respectons ici le genre latin du mot *ars*. Les arts libéraux fondent le système d'enseignement médiéval et se composent du *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique) et du *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie, astronomie).

[26] Renvoyons à l'exemple éloquent du *Magnificat primi toni* noté dans le D-Mbs Cgm.810. Les versets pairs sont chantés en *cantus planus*, mais les versets impairs sont mis en polyphonie avec un canon pour chacun dont toutes les règles sont explicitées, en latin, au f. 73 du manuscrit. Voir S. GASCH, ' *Sursum deorsum aguntur res mortalium ' : Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Matheus Le Maistre's Magificat sexti toni*, dans « Canons and canonic technics, 14th-16th centuries », pp. 253-282 et, en particulier, les pp. 264-278 pour ce qui concerne l'exemple ci-dessus.

[27] K. Schiltz les classe en 8 catégories dont les 3 premières correspondent aux exemples précédents : ' imitation and transposition ', ' retrograde and inversion ', ' note values ', ' substitution ', ' rearrangement ', ' extraction ', ' omission ' et ' addition '. Voir K. SCHILTZ, *Techniques of transformation*, dans *Music and Riddle Culture in the Renaissance* cit., pp. 93-130.

[28] C'est précisément lui qui lui donne à la messe son dernier titre en latin en expliquant la résolution du canon dans son traité. Voir H. FINCK, *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum,*

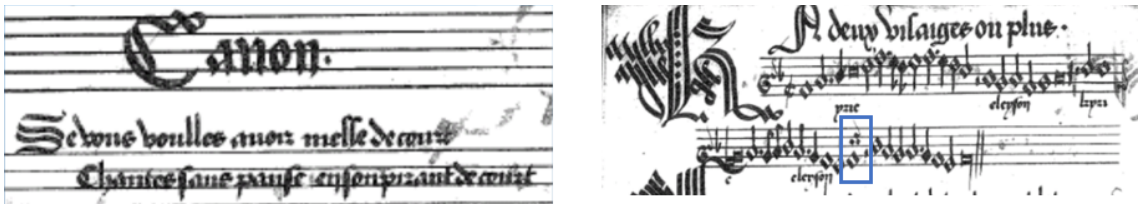


FIG. 3 F-CA MS 3, f. 70*v, canon et superius*, photos Le Labo-Cambrai, CNRS/IRHT

L'énigme « Se vous voulles avoir messe de court Chantes sans pause en soupirant de court » s'applique ici à l'ensemble des voix et non plus à une seule. Il est possible de chanter cette messe de deux façons différentes, d'où son titre : soit telle qu'elle est écrite, sans tenir compte du canon, et le compositeur nous prévient que ce sera long ;[29] soit en supprimant les silences écrits au sein des différentes voix. Ce choix aura pour effet de raccourcir la messe. En réalité, tous les silences ne sauraient être concernés car, puisqu'il est écrit « en soupirant de court », il faut conserver les silences les plus brefs pour préserver quelques moments de respiration. Si cette solution est observée, alors les voix qui ont le plus de silences sur la partition termineront plus tôt que celles qui en ont moins. Là encore, le compositeur utilise un point de congruence (encadré dans la FIG. 3) pour indiquer, dans ce cas, la dernière note du passage.

Les points de congruence sont extrêmement utiles en ce qu'ils constituent, aussi, des indices pour la résolution du canon et sont même indispensables pour les plus redoutables d'entre eux. Cette contribution ne peut faire l'impasse sur le très célèbre *Agnus II* de la *Missa L'homme Armé* de Pierre de La Rue (1460 ca-1518). Le compositeur ne note pour les 4 voix de la polyphonie qu'une seule partition, mais il la dote de 4 signes rythmiques différents et associe un point de congruence à trois notes de la mélodie (voir FIG. 4).

et canonum, judicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens, Georg Rhau, Witenberg 1556, f. C*cr* pour l'explication de la régle puis ff. Ii iij*v*-Kk*r* pour la partition.

[29] Le lecteur perçoit ici le jeu de mot entre messe de " cour " et messe " plus courte ", ce qui renseigne peut-être sur la longueur excessive de certains offices.
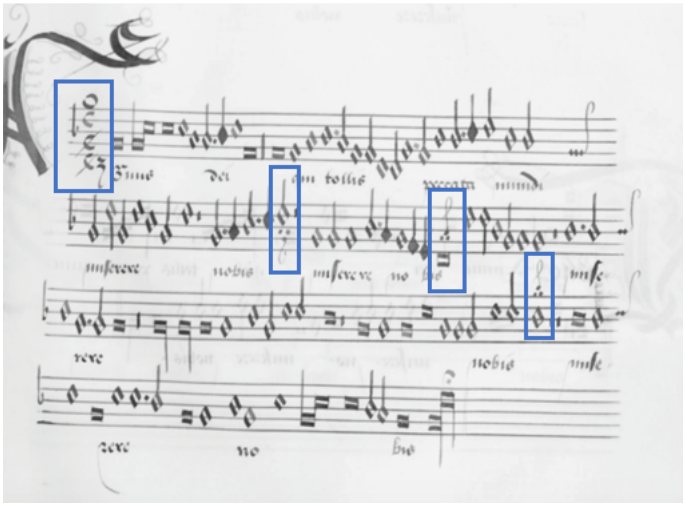


FIG. 4 B-Br MS 9126, f. 42*r*

Toutes les voix commencent en même temps, mais chacune respecte son propre signe proportionnel.[30] Il en résulte que chaque voix aura sa propre logique rythmique, et que la durée des notes ne sera pas la même d'une voix à l'autre. Lorsque la voix la plus rapide (en l'occurrence le ténor) aura terminé, les trois autres voix seront parvenues, chacune, à l'un des points de congruence indiqués. À cela s'ajoute l'absence de clé, pourtant essentielle à la lecture des hauteurs (la partition ne dispose que d'un b-mol). C'est qu'il y a là encore une subtilité, car *superius*, *contraltus*, ténor et *contrabassus* n'ont pas la même tessiture de confort.[31] Ainsi, les voix doivent utiliser des notes de départ différentes pour investir au mieux l'espace sonore.[32] Notons que si cet exemple est le plus célèbre, il est loin d'être isolé. D'autres compositeurs, tels Josquin Desprez ou Johannes Ockeghem, ont laissé de remarquables canons de proportion.

Pour former les futurs chantres et les initier à l'exercice musical du culte, le *Quattrocento* européen voit fleurir de nombreuses écoles – adossées à de grandes structures ecclésiastiques – qui permettent de former des enfants en humanités et

[30] Sans entrer dans de trop techniques détails, chaque signe indique la place des pulsations et l'organisation rythmique du passage. Il s'agit, en quelques sortes, de la mesure moderne.

[31] Le choix de la hauteur idoine pour chaque voix relève du système de solmisation de l'époque, fondé sur trois hexacordes et sur la place du demi-ton mi-fa. Le b-mol de la partition est toujours chanté fa (la syllabe si n'existe pas encore) et ce, sans valeur absolue de hauteur.

[32] Dans le système solfégique d'aujourd'hui, *contrabassus* et *contraltus* démarrent sur la note sol tandis que ténor et *cantus* démarrent sur la note ré. Avec l'indication du b-mol sur la 3e ligne de la portée, cette combinaison est la seule possible. De nombreux enregistrements de cette prouesse compositionnelle sont disponibles. Nous renvoyons vers la présentation visuelle et sonore particulièrement bien réalisée de J. A. KEY (de 1'56'' à 3'34''), https://www.youtube.com/watch?v=IrTtLNfq0x0 (URL consultée le 20/10/2024).

en chant.[33] Le *magister cantus* a la charge d'enseigner aux *pueri cantores* l'art de bien chanter mais, aussi, de bien lire la notation mensurale blanche alors en vigueur dans toute l'Europe et ancêtre de la notation musicale normalisée d'aujourd'hui. Il peut aussi les habituer à ne pas toujours chanter ce qui " est " ou ce qui " semble " écrit, dès lors qu'un canon pourrait donner une consigne de lecture particulière. C'est ce que fait Giovanni Spataro (1458-1541),[34] maître de chant de la basilique San Petronio de Bologne de 1512 à sa mort, dans certaines de ses propres compositions, en proposant une phrase canonique au *superius*, précisément la voix chantée par les enfants.

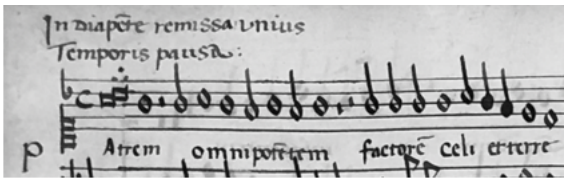


FIG. 5 I-Bsp MS A. XXXVIII, f. 126*v*, *superius*

Dans le *Credo* dont l'*incipit* du *superius* est reproduit en Fig. **5**, Spataro propose aux apprentis chanteurs un exercice solfégique par le biais des deux heptasyllabes « In diape[n]te remissa, unius temporis pausa ».[35] Le groupe d'enfants doit donc ici être scindé en deux. L'un chante la partition écrite, tandis que l'autre démarre la même mélodie un temps plus tard (un peu comme un canon d'aujourd'hui), mais à la quinte inférieure de ce qui est écrit.[36] Spataro emploie, lui aussi, le point de congruence pour conforter ses disciples, car c'est bien lorsque le premier groupe chantera la 2e note de la mélodie que le second groupe devra démarrer.

[33] Voir R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500,* Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 287-291 et, pour l'Italie et le cas particulier des écoles fondées par Eugene IV, O. GAMBASSI, *«Pueri cantores» nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna: le scuole eugeniane, scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, L.S. Olschki, Firenze 1997.

[34] Disciple de Ramos de Pareija à la fin du XVe siècle, Spataro a entretenu une correspondance épistolaire passionnante avec ses confrères d'Italie du nord, notamment au sujet de certains canons. Voir *A Correspondence of Renaissance Musicians*, éd. B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller, Oxford University Press – Clarendon, Oxford, New York 1991.

[35] Abaissée d'une quinte, une pause d'un temps.

[36] Le système tri-hexacordal renaissant fait que la transposition n'est pas aussi évidente que ce que le lecteur du XXIe siècle pourrait penser. C'est là que réside, aussi, la dimension didactique de ce canon.

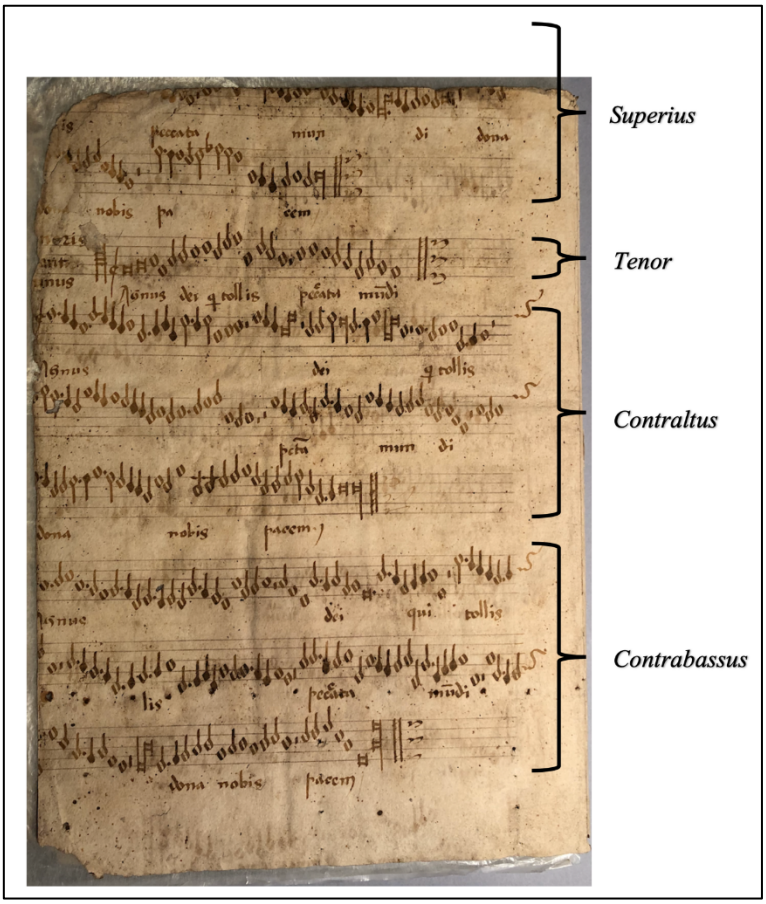


FIG. 6 I-Bsp MS Fragment D, f. 12*v*

Alors que l'activité musicale de San Petronio est attestée depuis 1436, les archives musicales de la basilique ne conservent que 5 fragments polyphoniques antérieurs à Spataro.[37] L'un d'eux, le fragment D qui donne à lire une *Missa O gloriosa* lacunaire composée au cours du dernier tiers du XVe siècle,[38] recèle un canon tout à fait singulier. Les 4 voix de l'*Agnus III* de cette messe sont copiées sur un seul et même folio et, comme le montre la Fig. **6**, la partition dévolue à la voix de ténor est trois fois plus brève que celle des autres voix. De plus, son texte est incomplet : il est seulement écrit *Agnus dei q[ui] tollis peccata mu[n]di*, mais il manque l'essentiel, *dona nobis pacem*.[39] On remarque qu'une phrase partiellement effacée précède la

[37] Nous renvoyons le lecteur intéressé vers une étude récemment finalisée concernant ces sources : J. GUITON, *L'essor musical de la basilique San Petronio au XVe siècle : I-Bsp MS Fragments A, B, C, D, E, une relecture*, dans « Artes – Rivista di arte, letteratura e musica dell'Officina San Francesco Bologna », III, 2024, pp. 9-36.

[38] Nous proposons ce titre pour cette messe, dont le matériau emprunte la mélodie du ténor du motet de Jean Touront *O gloriosa regina mundi*. Voir R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500* cit., p. 591.

[39] Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, donne-nous la paix. Il s'agit-là traditionnellement de la toute dernière phrase de la messe qui soit mise en polyphonie.

musique :[40] tout indique qu'il s'agit là d'un canon dont la résolution permet à la voix de ténor d'être correctement exécutée. C'est que ce n'est pas une, mais deux résolutions juxtaposées qu'il faut ici opérer. La première consiste à chanter le ténor trois fois plus lentement que ce qui est écrit. Ceci contribue à construire une polyphonie tout à fait convaincante, sans aucune dissonance, mais ne suffit pas. En effet, il faudra, ensuite, que le ténor relise la phrase avec les rythmes écrits mais cette fois à l'envers pour accompagner les trois autres voix sur le texte *dona nobis pacem* qui lui manque. La règle de ce canon, même si elle n'était pas effacée, ne donnerait vraisemblablement pas ces deux clés de lecture.[41] Nous les avons identifiés par différents essais qui rendent possible la transcription *via* l'outil informatique. Ces résolutions n'en demeurent pas moins en prise directe avec les usages du temps car, les deux mêmes procédés (augmentation rythmique et lecture rétrograde) apparaissent, également juxtaposés, dans les deux passages du *Credo* de la messe d'Isaac présentés au début de cette contribution. Il est fort probable que la *Missa O Gloriosa* de S.Petronio ait été composée par le *maestro di canto* de l'époque, lequel dirigeait son chœur et chantait probablement en son sein. Il était présent pour donner toutes les indications nécessaires, et ces folios de musique n'avaient pas vocation à être autrement diffusés.

Loin du simple procédé d'imitation qu'il est aujourd'hui devenu, le canon à la Renaissance se révèle comme un véritable jeu d'intelligence musicale, parfois caché, souvent codé et, dans le répertoire sacré, intrinsèquement porteur de la symbolique du mystère divin. S'il structure la polyphonie et éprouve la technique des chantres, il rejoint par son aspect caché la dimension ésotérique d'une liturgie qui ne livre toutes ses subtilités ni à la vue, ni à l'ouïe de l'assemblée qui la reçoit. Dans la *Missa O Gloriosa* de San Petronio, comme un ultime ésotérisme sonore, c'est sur la toute dernière phrase mise en polyphonie que la pensée du compositeur et la démarche intellectuelle de l'interprète se confondent pour pouvoir contribuer – à travers deux résolutions canoniques – à une véritable action liturgique. En chantant le *dona nobis pacem* non écrit, le ténor participe, par son art, à ce que la Paix divine se manifeste aux ministres, aux chantres, mais aussi, sans qu'ils ne s'en rendent forcément compte, aux fidèles.

[40] […]*oris* […]*ant* […]*unus*.
[41] Compte tenu de la place limitée dont le scribe disposait, la phrase ne compte guère plus de trois mots. Les différentes supputations pourraient converger vers *tenoris cantus unus*, ce qui ne ferait que renseigner sur le fait qu'une seule phrase musicale est ici notée pour le ténor et qu'au moins une autre est à déduire.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Come d'incanto… la comicità: riletture dell'immaginario magico nella narrativa breve antico-francese

As if by magic…comedy: reinterpretations of the magical imaginary in Old French short fiction

LUIGI IPPOLITO

ABSTRACT

Il contributo esplora il rapporto tra magia e comicità in una selezione di testi appartenenti alla narrativa breve antico-francese, i fabliaux *e i* lais burlesques*, due generi letterari che offrono un interessante esempio di riuso in chiave comica e parodica di motivi ed elementi magici (oggetti, animali, personaggi) tipici della tradizione letteraria cortese.*

This paper explores the relationship between magic and comedy in a selection of Old French short narratives, specifically the fabliaux *and the* lais burlesques*. These medieval literary genres provide an interesting case study of how magical motifs and elements (objects, animals, characters), common to courtly literature, are transformed and reimagined for comedic purposes.*

PAROLE CHIAVE*: magia, comicità, letteratura francese medievale*

KEYWORDS*: magic, comedy, Old French literature*

AUTORE

Luigi Ippolito nel 2020 ha conseguito con lode la laurea magistrale in Filologia Moderna presso l'Università degli studi di Salerno, discutendo una tesi in Filologia Romanza intitolata Dal giullare allo schermo: le infinite metamorfosi del testo letterario*. Attualmente frequenta il terzo anno del Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici (curriculum letterario) presso l'Università degli studi di Salerno, dove sta portando a compimento una tesi in Filologia Romanza che ha per oggetto l'edizione critica e la traduzione di un corpus di fabliaux, seguita da un'analisi sulle strategie comiche.*
lippolito@unisa.it

La letteratura medievale fa spesso riferimento al mondo della magia, innestandosi su una serie di saperi, tradizioni, miti e credenze popolari che circolavano in Europa. Nello specifico, la «letteratura di immaginazione dell'Europa medievale» – per usare le parole di Richard Kieckhefer – «rispecchiava a volte le realtà della vita medievale, a volte le deformava, a volte offriva una visione liberatoria, e a volte proponeva alla realtà ideali da imitare».[1] In questo senso, la magia in letteratura rappresenta il punto di intersezione – il «crocevia»[2] – tra la realtà e l'immaginazione, tra le credenze e le convenzioni letterarie.

Nell'ambito della produzione narrativa francese, compresa tra il XII e il XIV secolo, e specialmente nei testi di materia bretone o arturiana – si pensi ai *lais* di Maria di Francia o ai romanzi cortesi di Chrétien de Troyes[3] –, non è raro imbattersi in maghi, fate, creature magiche o oggetti comuni investiti di proprietà magiche, i quali si affiancano alla dimensione reale o verosimile della storia, trasportando il pubblico in nuovi mondi o più correttamente in una dimensione altra e meravigliosa. Questi elementi magici, che in letteratura appartengono alla categoria del "meraviglioso", intervengono nelle vicende dei protagonisti, sia come aiuto sia come ostacolo, per risolvere o per creare un problema, e in alcuni casi – come, ad esempio, nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes e l'episodio della fontana magica – costituiscono addirittura il motore dell'*aventure*.[4]

Tuttavia, se si prende in esame la produzione di stampo comico dello stesso periodo, è evidente che la magia non sia utilizzata in maniera convenzionale o stereotipata, presentando delle proprietà e delle funzioni alternative, che solo in

[1] R. KIECKHEFER, *La magia nel Medioevo*, trad. di F. Corradi, Laterza, Roma 2004, p. 3.
[2] *Ibid.*
[3] Sul meraviglioso cristianiano si veda più diffusamente L. CARASSO-BULOW, *The «Merveilleux» in Chrétien de Troyes Romances*, Droz, Genève 1976, ma anche T. PACCHIAROTTI, *Il 'meraviglioso' materiale nei romanzi di Chrétien de Troyes (con particolare riferimento all'Yvain e al Jaufré)*, in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, Atti delle IV giornate interdisciplinari di studio sul Medioevo (Torino, 10-12 aprile 2013), a cura di F. Mosetti Casaretto, R. Ciocca, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 277-298. Su Maria di Francia si veda M.G. CUPINI, *Maria di Francia e il mondo meraviglioso nei suoi Lais*, in «I Quaderni Del m.æ.S. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalicium», XI, 1, 2008, pp. 179-189.
[4] «La meraviglia […] è in tutti i sensi la causa prima del racconto arturiano, e ne diviene il contrassegno», C. DONÀ, *Meraviglie e meraviglioso nella tradizione arturiana*, in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo* cit., p. 270. Ma anche: «[...] il meraviglioso ha un ruolo così grande nei romanzi di corte. Il meraviglioso è profondamente organico a questa ricerca dell'identità individuale e collettiva del cavaliere idealizzato. Il fatto che le prove passino per tutta una serie di meraviglie – meraviglie che aiutano (come certi oggetti magici) o meraviglie che occorre combattere (come i mostri) – ha spinto Erich Köhler a scrivere che l'avventura stessa, rappresentata dalla prodezza, dalla ricerca dell'identità da parte del cavaliere nel mondo della corte, è in ultima analisi essa stessa una meraviglia», in J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, a cura di F. Maiello, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 8-9.

minima parte allontanano il lettore/ascoltatore dalla realtà quotidiana. E così, se è vero che nella letteratura cortese «il meraviglioso [...] non si dà immediatamente come credibile, *rimandando* a un passato o un altrove in cui quelle manifestazioni sarebbero state credute»[5], nella letteratura "comica" tale credenza viene assolutamente meno, mostrandosi a tutti gli effetti come una semplice strategia per la risata. Corbellari a tal proposito scrive:

> Dans les contes bretons, le merveilleux vise à entraîner la sympathie et l'identification du lecteur grâce à un phénomène que la narratologie moderne a identifié — croyant parler de la littérature contemporaine alors que le phénomène convient tout aussi bien sinon mieux à l'art de Chrétien de Troyes — sous le nom de «suspension d'incrédulité». […] Le merveilleux, qui tend à devenir une fin dans le roman courtois, est ici un pur moyen.[6]

Al fine di provare quanto sostenuto poc'anzi, il primo gruppo di testi utile a tale analisi è quello dei *fabliaux*, un genere letterario molto in voga tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo nel nord-est della Francia. Scritti in distici di versi *octosyllabes*, questi racconti di contenuto comico, sinteticamente designati da Joseph Bédier come «contes à rire en vers»,[7] si distinguono per lo stile basso che spesso sfocia nel triviale e per il realismo dell'azione e dell'ambientazione, di cui fanno parte personaggi di bassa levatura morale e sociale. Sulla base di queste premesse, si potrebbe giustamente pensare che «*merveille* et fabliau ne font pas bon ménage»[8], eppure basta sondare attentamente il *corpus*[9] per rendersi conto che il meraviglioso fa di tanto in tanto incursione in questo genere di racconti, benché con degli esiti piuttosto inattesi. È il caso, ad esempio, del *fabliau* de *L'anel qui faisoit les viz grans et roides*, in cui l'oggetto magico in questione – l'anello – assume dei poteri senza dubbio meravigliosi, ma inconsueti per la tradizione letteraria cortese:

> Haiseau redit c'uns hons estoit,
> Un merveilleus anel avoit,
> Tant com il avoit en son doit,
> Adés son membre li croissoit. (vv. 1-4)

[5] D. POIRION, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. di G. Zattoni Nesi, Einaudi, Torino 1988, p. 5.
[6] A. CORBELLARI, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Age*, Droz, Genève 2015, p. 67.
[7] J. BEDIER, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, 5e éd. revue et corrigée, Champion, Paris 1925, p. 30.
[8] R. WOLF-BONVIN, *Saint Martin et fabliaux à merveilles*, in *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, a cura di F. Gingras, Classiques Garnier, Paris 2015, p. 461.
[9] Il *corpus* a cui si fa riferimento è costituito da 127 testi ed è il seguente: *Nouveau recueil complet des fabliaux* (NRCF), publié par Willem Noomen & Nico van den Boogaard, 10 voll., Van Gorcum, Assen et Maastricht 1983-1998.

[Racconta Haisel che c'era un uomo, / Il quale aveva un anello fatato; / Tenendolo al dito esso aveva la virtù / Di fargli erigere il membro.][10]

In effetti, l'anello magico è tipicamente associato a poteri soprannaturali quali – ad esempio – l'invisibilità o la metamorfosi, come accade rispettivamente nel già citato *Yvain*[11] o nell'anonimo *lai de Melion*, in cui il protagonista grazie a un anello si trasforma in un lupo.[12] Tuttavia, nel presente contesto narrativo l'oggetto magico e il suo potere *sui generis* serve solamente a sviluppare l'intreccio comico su cui si basa l'intero racconto, diventando pertanto un tratto accessorio e un pretesto per scatenare la risata nel pubblico. Infatti, l'anello, smarrito dal proprietario nei pressi di una fontana – luogo fra l'altro legato all'immaginario magico –, sarà ritrovato da un vescovo, il quale suo malgrado sarà vittima delle proprietà magiche dell'oggetto, cosa che gli causerà non poco imbarazzo:

Li evesques honteusement
Montre s'aventure a sa gent;
Mes nul n'i ot qui s'avertist
Que ce li anel li feïst.
Tant crut que li traïne a terre:
Par conseil comanda a querre
Home ou fame que li aidast,
Et qui a point le ramenast. (vv. 27-34)
[Con vergogna il vescovo mostra / Alla sua gente ciò che gli è accaduto; /Ma nessuno ci fu che si accorgesse / Che era tutta colpa dell'anello. / E poiché il membro gli crebbe tanto che non poteva più reggersi in piedi, / Il vescovo mandò

[10] Testo e traduzione in *Fabliaux. Racconti comici medievali*, a cura di G. C. Belletti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 22-23.

[11] «Lors li a l'anelet livrè, / Si li dist qu'al avoit tel force / Com'a, desus le fust, l'escorce / Qu'el le cuevre qu'an n'en voit point: / Mes il covient que l'en anpoit / Si qu'el poing soit la pierre anclose: / Puis n'a garde de nule chose / Cil qui l'anel an son doi a, / Que ja veoir ne le porra / Nus hom, tant ait les ialz overz, / Ne que le fust qui est converz / De l'escorce qui sor lui nest.» [Detto questo gli consegnò l'anellino, / e gli disse che aveva lo stesso potere / della corteccia che ricopre / il legno e lo rende invisibile. / Bisognava solamente infilarlo / in modo da chiudere la pietra nel pugno; / poi non aveva più nulla da temere / chi aveva l'anello al dito, / nessuno lo poteva vedere, / per quanto avesse gli occhi aperti, / come il legno che è nascosto / dalla corteccia che nasce su di lui.] (vv. 1024-1035), in C. DE TROYES, *Il cavaliere del leone*, trad. di F. Gambino, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.

[12] «J'ai en ma main .I. tel anel; / Ves le ci en mon doit manel. / .II. pieres a ens el caston: / Onques si faites ne vit on; / L'une est blance, l'autre vermeille. / Oïr en poés grant merveille: / De la blance me toucerés / Et sor mon chief le meterés / Qant jo serai despoilliés nus, / Leus devenrai, grans et corsus.» [Ho sulla mia mano un tale anello; / vedilo qui sul mio anulare. / Due pietre ha incastonate: / nessuno ha mai visto qualcosa di simile; / una pietra è bianca, l'altra è vermiglia. / Potresti sentirne una gran meraviglia: / con la bianca mi toccherai / e sul mio capo la metterai / quando sarò spogliato e nudo, / un lupo diventerò, grosso e robusto.] (vv. 155-164). Il testo è ripreso da *Melion and Biclarel: Two Old French Werwolf Lays*, edited and translated by A. Hopkins, University of Liverpool, Department of French (Liverpool Online Series. Critical Editions of French Texts, 10), Liverpool 2005. La traduzione è di chi scrive.

a cercare per consiglio qualcuno, / Uomo o donna, che sapesse aiutarlo, / E riportarlo alla condizione normale.][13]

Di conseguenza, solo in seguito alle sue richieste d'aiuto, e al palesarsi del legittimo proprietario, che gli sfila l'anello magico e l'anello vescovile, l'ecclesiastico riuscirà finalmente a liberarsi dall'incantesimo. Il lieto fine e il ritorno alla normalità sancisce la conclusione dell'evento meraviglioso, che, nonostante il suo aspetto piuttosto terreno, richiama alla memoria – banalizzandoli – antichi temi celtici (l'anello e la fontana su tutti) e situazioni da romanzo cortese.[14] Si assiste, in sostanza, a una decontestualizzazione e a una deformazione degli elementi bretoni e magici, che così articolati risultano funzionali e perfettamente aderenti alle caratteristiche del genere fabliolistico.

Nel *fabliau* de *Le Meunier et les deus clers*, invece, uno dei due chierici protagonisti del racconto mette in scena uno scherzo ai danni della figlia del mugnaio – presso cui i due giovani soggiornavano – facendole credere di possedere un anello con la virtù di far tornare vergine chi lo indossa dopo aver trascorso una notte di passione:

C'est celui qui o vos manja,
qui vos aporte un enel d'or.
Onques n'aüstes tel tresor!
Bien est esprové et saü
que la pierre en a tel vertu
que ja fame, tant soit legiere
ne tant par ait esté corsiere,
qui chaste et pucele ne soit,
s'au matin en son doi l'avoit. (vv. 208-215)
[Sono colui che cenò con voi / e vi porto un anello d'oro. / Non aveste mai un così bel tesoro! / È ben provato e risaputo / che la pietra ha tal virtù / che una donna per quanto leggera / e per quanto sgualdrina in passato, / tornerebbe casta e vergine / se al mattino l'avesse al dito.][15]

In questo modo, giocando sulla falsa virtù dell'anello, che in realtà non è altro che un gancio per attaccare le pentole nel camino, l'uomo riesce a passare la notte con la giovane donna, che senza pensarci troppo ha accettato il magico regalo. L'anonimo autore del racconto, sfruttando il *cliché* dell'anello capace di poteri

[13] Testo e traduzione in *Fabliaux. Racconti comici medievali* cit., pp. 24-25.
[14] Cfr. P. NYKROG, *Les fabliaux*, nouvelle édition, Droz, Gèneve 1973, pp. 81-82, ma anche *Fabliaux. Racconti comici medievali* cit., p. 21.
[15] Testo e traduzione in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Einaudi, Torino 1980, pp. 234-235.

soprannaturali e le credenze popolari a riguardo, crea così un discorso comico in cui la simulazione dell'effetto magico si intreccia con la parodia cortese del dono dell'anello come pegno d'amore.

Un procedimento simile si riscontra anche nel lungo *fabliau* di Douin de Lavesne intitolato *Trubert*, in cui il protagonista, un giovane e astuto villano, Trubert per l'appunto, trasforma un'umile capra in un animale meraviglioso facendola dipingere di vari colori, che, come per il bianco, rappresentano un simbolo magico:[16]

> Li maistres la chievre apareille,
> inde, jaune, vert et vermeille;
> mout en feite bele beste. (vv.113-15)
> [Il maestro allora prepara la capra, / violetta, gialla, verde e vermiglia: / ne ha fatto proprio una bella bestia.]
> Trestuit a la chievre entendirent
> et mout grant serement en firent:
> ainz mes ne virent la pareille!
> Tuit s'en rient a grant merveille. (vv.227-30)
> [Tutti prestano attenzione alla capra: / giurano con gran giuramenti / che mai ne hanno visto l'eguale, / e tutti ne ridono, con gran meraviglia.][17]

L'autore sembra stravolgere il motivo cortese dell'animale meraviglioso, utilizzandolo in modo provocatorio e in netto contrasto con i racconti e i romanzi bretoni, in cui l'animale, spesso di colore bianco – come il meraviglioso *blanc porc* che Guingamor insegue nel *lai* omonimo o la cerva bianca nel *Guigemar* di Maria di Francia o ancora quella che compare nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes –, costituisce una sorta di intermediario tra il mondo terreno e l'Altro Mondo: è colui che aiuta e guida l'eroe verso l'avventura, aprendogli le porte del mondo della *féerie*.[18] In questo caso, la capra variopinta dà il via all'avventura tutta terrena dell'eroe e gli consente di guadagnare ingenti somme di denaro, diventando l'oggetto del desiderio della duchessa di Borgogna, che, pur di ottenerla, è disposta a pagare «un foutre et cinc sous de deniers» ('una fottuta e cinque soldi di denari', v. 156), e del duca suo marito, pronto a sborsare cinque soldi e «quatre paus dou cul» ('quattro peli del culo', v. 239). L'animale, dunque, così come nel caso degli oggetti magici, perdendo qualsiasi valore simbolico, è declassato a puro espediente

[16] Cfr. L. SACCHI, *Tinte addosso. Cromatismi comici nei* fabliaux, in *I colori del racconto*, a cura di L. Sacchi e C. Zampese, Ledizioni, Milano 2020, pp. 38-39.
[17] Testo e traduzione in D. DE LAVESNE, *Trubert*, a cura di C. Donà, Pratiche, Parma 1992.
[18] «L'animale guida è il solo a conoscere la strada che giunge sino all'altra realtà; molte volte percorre da solo questa via perigliosa, in altri casi, invece, solo con il suo aiuto la soglia oltremondana può essere trovata e attraversata, evidentemente perché questa soglia è in qualche modo preclusa all'uomo, mentre l'animale la può attraversare impunemente», in C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, p. 224.

comico e serve a svolgere gli scopi più ribaldi. D'altronde, gli animali nei *fabliaux* assumono spesso connotazioni sessuali e sono impiegati – proprio come in questo racconto – come uno strumento di seduzione.[19]

Ma l'esempio più calzante per dimostrare l'uso della magia in chiave comica si trova senza dubbio nel *fabliau* de *Le chevalier qui fist les cons parler*, un testo in cui le componenti narrative cortesi del romanzo e del *lai* si mescolano a quelle del *fabliau*: non a caso, Per Nykrog lo definisce «un véritable roman breton grossier».[20] La narrazione segue il viaggio di un giovane cavaliere squattrinato alla volta di un torneo, dal quale spera di ricavare qualche fortuna. Accompagnato dal suo fedele scudiero, l'avventura tipica di un romanzo cortese prende una svolta inaspettata quando vicino a una sorgente i due incontrano tre ragazze intente a fare il bagno. Lo scudiero, poco elegantemente, ruba i vestiti alle tre donne con l'intenzione di venderli, ma il cavaliere arriva in soccorso e li fa restituire. Al gesto nobile del cavaliere segue la ricompensa delle tre bagnanti, che si rivelano essere delle fate. Tramite tra il mondo umano e l'Altro Mondo, queste creature femminili dotate di poteri magici e di bellezza straordinaria, a seconda della loro indole e della loro funzione, possono favorire le avventure degli eroi, essergli antagoniste o addirittura esserne amanti – come succede nei *lais* di Maria di Francia –, ma il loro scopo principale è quello di fornire un tocco magico alle narrazioni, e lo fanno soprattutto attraverso i doni.[21] In effetti, la comparsa delle fate nel *fabliau* coincide con l'avvento della *merveille*, ma allo stesso tempo, grazie ai doni magici elargiti al cavaliere, si consuma il rovesciamento parodico dell'ufficialità letteraria: è il momento in cui il testo prende una piega diversa, si deforma e si trasforma. Infatti, se il dono della prima fata – il potere di essere ben accolto e amato da tutti – è ancora conforme ai canoni del mondo cortese, i doni della seconda e della terza fata rompono gli schemi cortesi e l'atmosfera quasi fiabesca del racconto, dal momento che una offre al cavaliere il potere di far parlare i genitali femminili:

> Ja n'irez mes ne loinz ne pres,
> Por que truisiez fame ne beste
> Mes qu'el eit deus euz en la teste,
> S'il daignez son con apeler,
> Qu'i[l] nel convieigne a vos parler. (vv. 210-214)

[19] Sulla funzione degli animali nei *fabliaux* si veda B. J. LEVY, *The Comic Text: Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Rodopi (Faux titre, 186), Amsterdam 2000, pp. 31-77.
[20] P. NYKROG, *Les fabliaux* cit., p. 81.
[21] Sull'argomento si veda L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, trad. di. S. Vacca, Einaudi, Torino 1989.

[Ovunque andiate, vicino o lontano, / non ci sarà donna o bestia che incontriate, / purché abbia due occhi nella testa, / che non vi risponderà con la sua fica / se rivolgerete ad essa la parola.][22]
mentre l'altra estende questa facoltà a una parte anatomica contigua, qualora la prima fosse impossibilitata a parlare:
[…] Beau sire,
Savez ore que vos veil dire?
Car bien est reson et droiture
Que, se li con par aventure
Avoit aucun enconbrement
Qu'il ne respondist enroment,
Le cul si respondroit pour li,
Qui qu'en eüst duel ne anui,
Si l'apelisiez sanz aloigne. (vv. 221-229)
[Bel signore, /sapete quello che vi dico? / Che è ragionevole e giusto / che se per caso la fica / fosse impedita in qualche modo / e non potesse dare una pronta risposta, / risponderebbe il culo in vece sua, / poco importa se a qualcuno non piaccia, / voi non avete che da chiamarlo.][23]

I doni, percepiti come assurdi dallo stesso cavaliere, trasformano il racconto in un prodotto letterario comico-erotico e danno così il via all'antiavventura dell'eroe, in cui si susseguono una serie di malintesi e di situazioni paradossali tutte da ridere. Come osservato per i precedenti *fabliaux*, la dimensione comica nasce da una discrepanza con la tradizione letteraria cortese e dalla conversione in burla del bagaglio mitico-folclorico, i cui protagonisti e mezzi magici subiscono una degradazione – anche per via del genere letterario in cui sono inseriti – e perdono almeno in parte la loro eccezionalità.[24]

Sulla scorta di tali esempi, rappresentativi di una certa tendenza all'uso del meraviglioso (o una sua simulazione) in chiave comica da parte dei *fableors* – gli autori di *fabliaux* –, si può osservare che la *merveille* messa in scena nel contesto fabliolistico, genere che per sua natura difficilmente ammette elementi soprannaturali, è impiegata in una forma «qu'on pourrait appeler niée», cioè è

[22] Testo e traduzione in *Il falcone desiderato*. *Poemetti erotici antico-francesi*, a cura di C. Lee, Bompiani, Milano 1980, pp. 14-15.
[23] *Ibid.*
[24] «[...] la *merveille* arthurienne est complètement dégonflée par la transposition du don dans la nouvelle sphère de compétence», in R. TRASCHLER, *«En petit d'ore Deus labore» (Estula, v. 137). Miracles, fabliaux et la main de Dieu*, in *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge* cit., pp. 477-486, p. 479. Sul capovolgimento parodico degli schemi cortesi nei *fabliaux*, e in particolare ne *Le chevalier qui fist les cons parler*, si veda C. LEE, *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in *Prospettive sui fabliaux: contesti, sistema, realizzazioni*, a cura di A. Limentani, Liviana, Padova 1976, pp. 3-41; cfr. anche J. WRITH, *Le fabliau du 'Chevalier qui faisait parler les cons'*, in «Micrologus», 18, 2010, pp. 241-254.

ridotta a un fatto ordinario ed è privata di quelle caratteristiche che la renderebbero tale in un altro contesto, come quello cortese-arturiano.[25]

La distorsione dell'immaginario magico trova, inoltre, una sua declinazione anche in una serie di testi che si collocano a metà strada tra la letteratura arturiana e i *fabliaux*, con cui tra l'altro condividono la stessa forma metrica: i *lais burlesques*[26]. Nello specifico, si fa riferimento al *Lai du Cor* e al *Lai du Mantel Mautaillé*, due testi pressoché contemporanei legati da una parentela formale e tematica.[27] I due racconti sono ambientati presso la corte arturiana e i fatti si svolgono in maniera strettamente speculare attorno a un'avventura annunciata in un giorno di festa da un misterioso valletto, che per l'occasione porta con sé un oggetto dotato di un particolare potere magico: quello di mettere alla prova la fedeltà femminile. Nel primo, l'oggetto preposto a tale compito, e che getterà la corte di re Artù in subbuglio, è un corno fatato, dal quale sarà in grado di bere – senza che questo gli riversi addosso il suo contenuto – soltanto colui che ha per compagna una donna leale e fedele:

> Cest corn fist une fee
> Ranmponeuse e <i>rrée,
> E le corn destina
> Qu'ia houm[e] ni bevra,
> Taunt soit sages ne fous
> Si est cous ne gelous,
> Ne ke nule femme eit
> Qu'eit fol pensé feit
> Vers autre k'a lui.
> Ja li corns a celui
> Beivre ne soffira,
> Mes sour lui espaundra
> Ceo k'oun i avra mis. (vv. 229-241)
> [Questo corno venne fatto da una fata / Indispettita e irata, / Che gli diede questa sorte, / Che mai nessun uomo, saggio / O stolto che sia, possa bervi, / Se è cornuto o geloso, / Né possa averlo nessuna donna / Che abbia concepito folle pensiero / Verso altri che non sia costui. / Anzi, non sarà concesso a lui / Bere dal corno, / Ma su di lui rovescerà / Il liquido che vi sarà stato versato.][28]

[25] R. TRASCHLER, *«En petit d'ore Deus labore»* cit., p. 479.
[26] Cfr. P. NYKROG, *Les fabliaux* cit., pp. 95-98.
[27] Per un confronto strutturale e tematico tra i due racconti si veda più diffusamente *'Le Lai du cor' et 'Le Manteau mal taillé'. Les dessous de la Table Ronde*, édition, traduction, annotation et postface de Nathalie Koble, préface d'Emmanuèle Baumgartner, Éditions rue d'Ulm («Versions françaises»), Paris 2005.
[28] Testo e traduzione in R. BIKET, *Il Corno Magico*, a cura di M. Lecco, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Nel secondo, invece, si racconta di un mantello, fabbricato da una fata, con il potere di smascherare l'infedeltà delle donne grazie alla sua capacità di allungarsi e accorciarsi:

La fee fist el drap une oevre
Qui les fausses dames descuevre.
Ja fame qui l'ait afublé,
Se ele a de rien meserré
Vers son seignor, se ele l'a,
Ja puis a droit ne li serra;
Ne aus puceles autressi,
Se ele vers son bon ami
Avoit mespris en nule endroit,
Ja plus ne li serroit a droit
Que ne soit trop lonc ou trop cort. (vv. 197-211)

[La fata aveva fatto al manto una magia / che rivelava le dame infedeli. / A nessuna donna che l'avesse indossato, / se in qualche modo avesse agito male nei confronti del suo signore, / sarebbe andato bene; e lo stesso / sarebbe accaduto alle fanciulle: / se in qualche cosa avessero sbagliato verso i loro cortesi amanti, / gli sarebbe andato male, / o troppo lungo o troppo corto.][29]

La storia culmina con lo stesso esito in entrambe le versioni, stabilendo il fallimento di tutti i partecipanti al banchetto reale, compresi re Artù e la regina Ginevra, ad eccezione del cavaliere Caradoc e della sua compagna, gli unici a salvarsi dall'umiliazione che cala sull'intera corte e a frenare – come evidenzia Emmanuèle Baumgartner – il tentativo della fata «d'affirmer qu'elle seule est parfaitement aimée, que seul l'autre monde est le paradis de toutes les jouissances».[30]

Il tema, che evoca il motivo folclorico di origine celtica della prova di fedeltà o *chastity test* attraverso un oggetto testante, e che è strettamente legato al motivo delle prove di eccellenza morale e fisica che un eroe deve affrontare – si pensi alla spada nella roccia di re Artù –, vanta una serie di testimonianze e di rielaborazioni in tutta la letteratura medievale, sia romanza che germanica, e si presta, a seconda delle intenzioni degli autori, a diverse interpretazioni, passando – ad esempio – dalla trattazione seria presente nel *Livre de Carados*, prima continuazione del *Perceval* di Chrétien de Troyes, fino al suo utilizzo in chiave comica nei due testi menzionati, seppur con alcune differenze di tono.[31] Difatti, se l'oggetto magico serve in entrambi i casi a dare al racconto un'imprevedibile direzione burlesca, sovvertendo in tal modo le caratteristiche del *lai*, genere serio e cortese per definizione, nel *lai du Mantel* si scivola verso una comicità triviale e piuttosto misogina, dovuta non solo ai

[29] Testo e traduzione in *Il falcone desiderato* cit., pp. 48-51.
[30] E. BAUMGARTNER, *Préface*, in '*Le Lai du cor' et 'Le Manteau mal taillé'* cit., p. 12.
[31] Cfr. M. LECCO, *Introduzione*, in *Il Corno Magico* cit., p. 3 e ss.

pesanti commenti dei cavalieri sulla condotta delle compagne altrui, ma anche al potere del mantello capace di svelare le preferenze sessuali delle dame:

> Que chascuns en cuide une avoir
> La leauté qui en vous ert:
> Mal est couvert qui le cul pert.
> Or vous en dirai la maniere:
> El se fet cengler par derriere,
> Si com li mantiaus le devise. (vv. 632-38)
> [Voi pensavate oggi di possedere / la fedeltà, che era in voi: / ma è mal coperto chi perde il culo. / E vi dirò in che modo: / lei si fa prendere per didietro, / come denunzia il mantello.][32]

Come si evince da questo breve estratto, contrariamente agli schemi e allo stile della letteratura cortese, che spesso evita espressioni troppo dirette, il *lai* in questione presenta un linguaggio inusuale e molto vicino allo stile fabliolistico, descrivendo con precisione ed estrema crudezza le modalità della violazione della fedeltà coniugale. In questa prospettiva, non solo è evidente il chiaro intento parodico e derisorio nei confronti dei romanzi di Chrétien[33], ma anche la volontà dell'autore di distruggere attraverso il riso la fede in un mondo ideale e le fondamenta dell'universo cavalleresco.[34] Il *lai du Cor*, invece, si mantiene nei ranghi del genere, facendo ricorso a un'ironia sottile e a una comicità meno spinta, ma non per questo meno maliziosa. In ogni caso, come osserva Corbellari,

> […] les lais du *Cor* et du *Mantel mautaillé* pervertissent également les règles traditionnelles du merveilleux romanesque pour faire servir les objets magiques à des fins purement grivoises: déterminer laquelle des épouses des chevaliers d'Arthur est la plus fidèle (soit que le chevalier boive dans le cor baveur, soit que son amie revête le manteau rétractable). […] les deux récits échappent à l'orbite stricte de la thématique arthurienne «sérieuse».[35]

Gli autori, in effetti, trasportano il pubblico in un terreno familiare, lo collocano per un istante in una dimensione meravigliosa, ma come d'incanto – puntando sull'effetto dell'oggetto magico – spezzano l'incantesimo e trasformano in chiave comica la materia, avvicinandosi in tal modo all'universo del *fabliau*: la serietà della materia arturiana è interrotta dall'inserzione – per usare un neologismo – di elementi "magicomici". Dunque, anche in questo contesto letterario, sebbene il genere sia più addentrato in un universo meraviglioso, l'elemento magico non svolge

[32] Testo e traduzione in *Il falcone desiderato* cit., pp. 72-75.
[33] Cfr. C. LEE, *Introduzione*, in *Il falcone desiderato* cit., p. XIII.
[34] E. BAUMGARTNER, *À propos du 'Mantel mautaillé'*, «Romania», 96, 1975, p. 331.
[35] A. CORBELLARI, *Des fabliaux et des hommes* cit., pp. 67-68.

la sua funzione abituale, non disorienta il lettore/ascoltatore e non lo introduce all'Altro Mondo, ma anzi lo riporta alla realtà e al suo materialismo, costituendo ancora una volta un mezzo per innescare il discorso comico.[36]

Giunti al termine di questa breve indagine, condotta su un gruppo di testi di narrativa breve in lingua d'*oïl*, nei quali è stato possibile rilevare un incontro tra elemento magico e comicità, credo sia possibile concludere che la magia – sebbene anche nel romanzo cortese possa talvolta portare alla risata[37] – sia adoperata nell'ambito della letteratura comica, e in particolar modo nel *fabliau*, per produrre degli originali effetti comico-parodici, che rivelano un certo scetticismo nei confronti del mondo magico e la volontà di demistificare antichi miti e credenze popolari. Allo stesso tempo, però, il riuso in chiave comica di questi motivi crea un'anomalia all'interno dell'immaginario magico consolidato dalla tradizione letteraria cortese, che si fa carico di nuovi significati e di funzioni alternative, le quali, sebbene possano inizialmente risultare stranianti, specie se si considera il contesto laistico, riescono sorprendentemente a suscitare la risata nel pubblico, anzi riescono – come la capra di *Trubert* – a far ridere con meraviglia.

[36] *Ibid*.
[37] Sul tema si veda P. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Droz, Genève 1969, pp. 376-416.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

The magic formula put to the test: Propp's fourteenth function applied to Bavarian fairy tales

La formula magica messa alla prova: la quattordicesima funzione di Propp applicata alle fiabe bavaresi

SILVIE LANG

ABSTRACT

Vladimir Propp identified magic as a core function of fairy tales. This article applies Propp's fourteenth function to Bavarian fairy tales from oral tradition, collected by Franz Schönwerth. By incorporating the international classification system of Antti Aarne, Stith Thompson, and Hans-Jörg Uther, this paper extends Propp's approach beyond just tales of magic: South German animal tales, religious tales, tales of the stupid ogre, anecdotes and jokes, and formula tales all feature magical agents.

PAROLE CHIAVE: *magic, fairy tale, formalism.*

Vladimir Propp identificò la magia come una funzione centrale delle fiabe. L'articolo si propone di applicarla alle fiabe bavaresi di tradizione orale, raccolte da Franz Schönwerth ed estende l'approccio di Propp ad altri generi di fiabe, incorporando il sistema di classificazione internazionale di Aarne, Thompson e Uther: le fiabe di animali della Germania meridionale, le fiabe religiose, le fiabe dell'orco stupido, gli aneddoti, le barzellette e le fiabe a formula presentano tutti agenti magici.

PAROLE CHIAVE: *magia, fiaba, formalismo*

AUTORE

Silvie Lang (Dr. phil.) is a research assistant at the Institute of German Studies at the University of Kassel. She completed her doctorate on the fairy tales of Franz Xaver von Schönwerth. Her research interests include fairy tales and folklore, comparative analyses of motifs, and the interplay between orality and writing.
silvie-lang@uni-kassel.de

The fairy tale as a genre with a central magical motif has fascinated the world ever since the Grimm brothers' collecting efforts in the nineteenth century, as exemplified by Walt Disney's numerous fairy tale film adaptations.[1] In his attempt to capture the fairy tale formally, Vladimir Propp identifies magic as a core function: the acquisition of a magical agent serves as the driving force of the plot,[2] the fourteenth function out of 31. Propp divides this magical agent into four categories: «(1) animals […]; (2) objects out of which magical helpers appear […]; (3) objects possessing a magical property […]; (4) qualities or capacities which are directly given, such as the power of transformation into animals».[3]

Propp's analysis underlies a corpus of Russian fairy tales from the collection *Narodnye russkie skazki* (1855-1863) by Alexander Afánas'ev;[4] this article applies Propp's fourteenth function to unpublished Bavarian fairy tales from oral tradition, collected by Franz Xaver von Schönwerth (1810-1886). By incorporating the international classification system of Antti Aarne, Stith Thompson, and Hans-Jörg Uther (ATU),[5] this paper extends Propp's approach that comprised only tales of magic:[6] South German animal tales, tales of magic, religious tales, tales of the stupid ogre, anecdotes and jokes, and formula tales all feature magical agents. Contrary to being a mere motif, magic emerges as a central function across most categories of fairy tales. This shows in the relationship between magic and plot dynamics we find reflected in different formal forms of the fairy tale. Only such formally verified insights into narrative tradition make it possible to draw conclusions about the understanding of reality in earlier cultures.

Schönwerth collected his material in the Upper Palatinate in eastern Bavaria, Germany. In my dissertation project on the unpublished fairy tales of Schönwerth, I analysed 470 fairy tales from a largely oral tradition and classified them according the ATU system. Each category (e.g. animal tales, tales of magic, ecc.) comprises various subcategories. Among these, I diplomatically transcribed the texts of the most quantitatively represented tale types, and in a few cases, all the texts of certain tale types, resulting in a total of 158 transcriptions. They built the basis for the following analysis. To avoid duplication, this paper does not consider variants that represent written adaptations of oral material. What remains is a corpus that is purely oral

[1] L. RÖHRICH, *Märchen und Wirklichkeit*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1974, Vorwort zur dritten Auflage.
[2] V. PROPP, *Morphology of the Folktale*, trad. di L. Scott, University of Texas Press, Austin 1968, p. 43.
[3] Ivi, pp. 43-44.
[4] Ivi, pp. 156-158.
[5] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson,* Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2004.
[6] V. PROPP, *Morphology of the Folktale* cit., p. 10.

tradition, represents a diversity of types, and at the same time focusses on tales the rural population told particularly frequently in nineteenth century Bavaria, overall: 120 texts. Tales of magic represent the biggest group with 38 percent, followed by animal tales with 17 percent and religious tales with 15 percent. Only eleven percent of realistic tales are represented, nine percent of tales of the stupid ogre, eight percent of anecdotes and jokes, and two percent of formula tales.

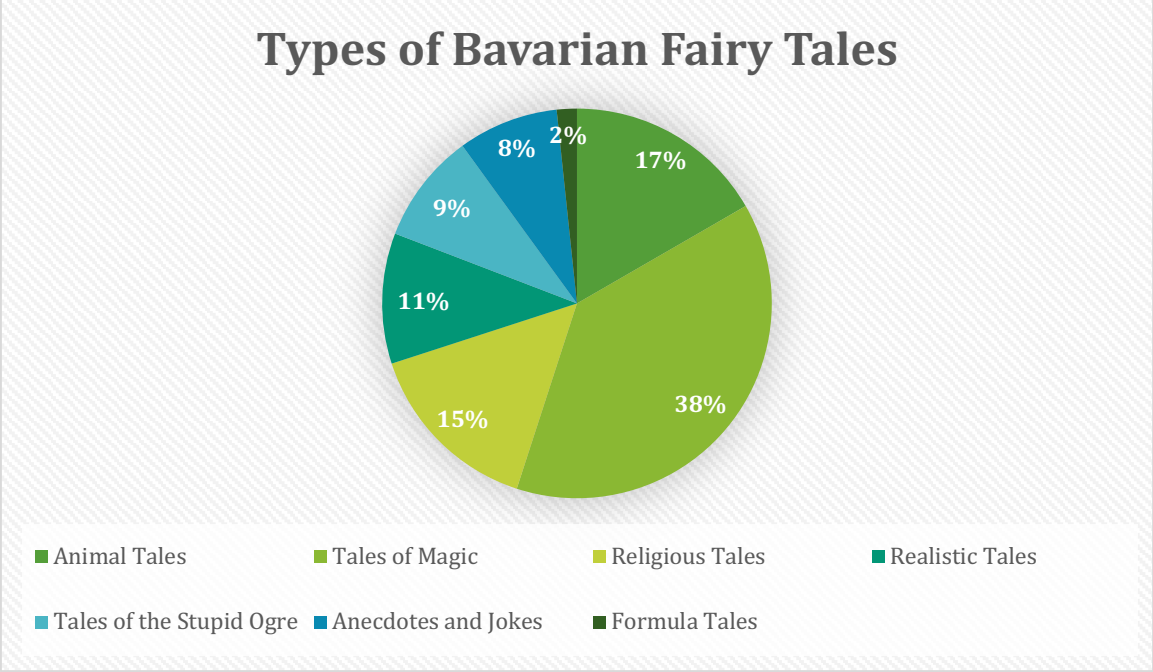


FIG. 1 –Types of Bavarian fairy tales selected to test Propp's fourteenth function.

Concerning animal tales, there are five subcategories according to Uther.[7] In the first two categories, «Wild Animals» and «Wild Animals and Domestic Animals», the Bavarian fairy tales function without magical agents, although there is a magical basis assumption: animals talk. Yet for the following categories, «Wild Animals and Humans», «Domestic Animals», and «Other Animals and Objects», every fairy tale includes a magical agent, namely an animal, Propp's subcategory one. The animal, a fox in tale type ATU 155 (The Ungrateful Snake Returned to Captivity), a hornet in ATU 212 (The Lying Goat), and a snake in ATU 285 (The Child and the Snake) always comes to the rescue of the hero who can be a human or an animal.

The tales of magic prove to be more diverse. Magical agents appear in all subcategories represented in Schönwerth's unpublished collection. A strong focus however lies on Propp's categories one and three, animals as magical agents as well as

[7] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* cit., Part I, p. 5.

objects possessing magical property. Only tale type ATU 300 (The Dragon-Slayer) features the second magical agent: objects out of which magical helpers appear. The tales of magic represent a huge variety of animals as magical agents. The most obvious distinction lies in realistic and fantastic animals. Only one supernatural creature appears though: a griffin. Concerning realistic animals, we can divide between mammals (dogs, cats, foxes and cows), birds (swans, doves, and chicken), fishes (a goldfish), amphibs (frogs and toads), and reptiles (snakes). Objects possessing magical property can be clothes (ribbons, slippers, and crowns), weapons (bows and rifles), natural objects in a broader sense (wands and branches), food (cake), tools (a bobbin), cultural buildings (a well), and musical instruments (violins and whistles).

Magical objects are the only magical agents in the first, second, third and fifth category of religious tales, comprising bottles filled with magic fluids, skeletons that help to riches, bags full of money, a container of water, an armchair of red velvet, and a pot filled with shit that transforms into money. It seems important to note, though, that most tales have no magical agent at all. The fourth subcategory of the religious tales that concerns itself with the devil in specific[8] features an animal as magical agent (a dog killing the devil) as well as Propp's fourth category: qualities or capacities directly given. In two texts religion functions as a magical quality: the heroes become clergymen and are thus able to defeat the devil.

The realistic tales as a subcategory of fairy tales according to Uther[9] are, little surprising, the only category of fairy tales that work without magical agents. This empirically supports what research has long stated: the defining characteristics compared to the fairy tale are the absence of magic and miracle motifs and stronger references to reality; the supernatural helpers and magic gifts are replaced by wise counsellors or the hero's own cleverness, coincidence, or the providence of fate.[10]
Of Propp's categories, only the first – animals as magical agents – applies to the stories of the stupid ogre. In almost all the texts, these magical agents are birds. However, in one text, a fly serves this role. This highlights a striking contrast in size: very small animals, often capable of flight, help to defeat much larger creatures – namely ogres and giants – a phenomenon that the fairy tale scholar Lutz Röhrich refers to as «polar opposites».[11]

The strong preference for magical agents from Propp's first and third categories – animals and objects – is also evident in the Bavarian corpus of anecdotes and jokes, with a clear predominance of animals, including a crayfish, a fly, and a horse. The

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] C. SHOJAEI KAWAN, *Novellenmärchen*, in *Enzyklopädie des Märchens*, a cura di R. W. Brednich, H. Bausinger, W. Brückner, H. Gerndt, L. Röhrich e K. Roth, De Gruyter, Berlin-New York 2002, p. 126.
[11] L. RÖHRICH, *Märchen und Wirklichkeit* cit., p. 236.

only magical object encountered is a seed. This finding is remarkable, as these anecdotes and jokes do not primarily focus on magical events at the thematic level.[12]

The final category of tale types consists of formula tales, represented by two texts in the corpus. Both are variants of tale type ATU 2021 (The Rooster and the Hen). While one variant lacks a magical agent and ends with death, the other suggests that water serves as a magical object, saving the hero from death. This narrative logic aligns with cultural history, where water is often endowed with magical properties in folk customs.[13]

Overall, animals are the most common magical helpers, appearing in 54 per cent of the texts in the Bavarian corpus, followed closely by magical objects at 42 per cent. Only two fairy tales feature directly bestowed magical qualities – both religious tales in which religion itself acts as the source of magic. Only one tale features an object from which a magical helper emerges: a book containing a spirit named Hans, who loyally serves the hero.

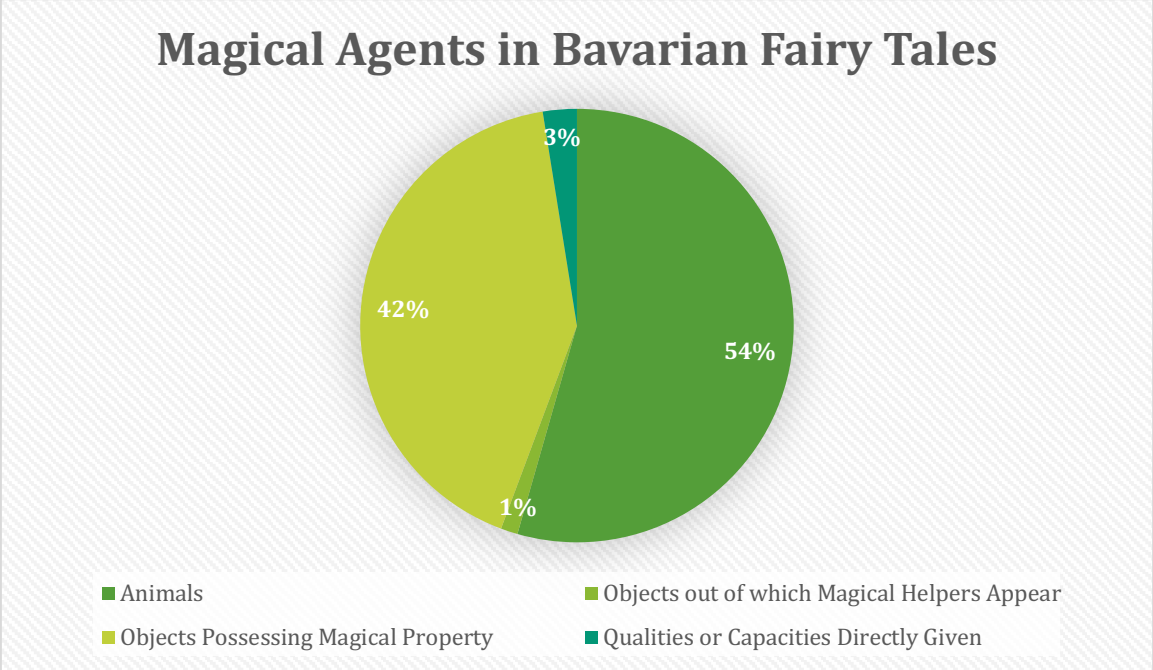


FIG. 2 – Magical agents in the selection of fairy tales collected by Schönwerth.

[12] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* cit., Part. II, p. 5.
[13] A. JOHNS, *Wasser*, in *Enzyklopädie des Märchens*, a cura di R. W. Brednich, H. Bausinger, W. Brückner, D. Drascek, H. Gerndt, I. Köhler-Zülch, K. Roth e H. Uther, De Gruyter, Berlin-Boston 2014, p. 501.

When it comes to animals as magical agents, there is a diverse distribution across various species. However, one animal stands out clearly, representing 23 percent of the occurrences: the snake, followed equally by foxes and dogs at 14 percent each. The variety of magical objects is equally diverse, with branches from a nut bush being the most common. Magical cakes and violins also appear frequently. This tripartite classification highlights an intriguing distinction: on one hand, nature (represented by branches) serves as a magical agent; on the other hand, food and music play their roles as well.

Since animals represent the most prominent group of magical agents in the Bavarian corpus, it is worth examining the underlying logic of these fairy tales. Given their quantitative predominance, the tales featuring snakes as magical helpers serve as the textual foundation. In total, there are ten texts that include snakes as magical agents: nine of these incorporate the animal tale ATU 285 (The Child and the Snake), while one includes the magical tale ATU 672 (The Serpent's Crown).

ATU 285 tells the following: «A child shares its milk with a snake. When the mother sees this, she fears for her child and kills the snake. Soon the child becomes ill and dies».[14] This prototype alone does not lead to an animal becoming a helper. Schönwerth's variants of the tale type, however, often present a rare variation in which the snake appears as a magical agent and brings about happiness. In these texts, the snake departs without harming the child, or it is explicitly stated that the shared meal between the child and the snake results in the child's happiness. The serpent in these fairy tales should be understood as a magical being, a fantastic creature, often depicted wearing a crown. In various texts, the snake either gives its crown to the child or the parents or loses it, leading the family to become wealthy in money or food. One text even describes a bond of friendship between the child and the snake, serving as the happy ending of that particular story.

ATU 672 «comprises various tales dealing with a serpent's crown».[15] In these tales, either the serpent itself acts as magical agent or its crown does. In the fairy tale «Hausschlange», that translates into "house snake", the viper leaves its crown on a cloth only after being tolerated as a dinner guest by the two children. Therefore, the act of leaving the crown, which brings happiness, is solely an action of the magical creature itself. In contrast, in stories where the crown is stolen, the situation is different.

[14] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* cit., Part I, p. 165.
[15] Ivi, p. 368.

In Europe, the term "house snake" usually refers to the grass snake, more rarely the adder.[16] In Schönwerth's fairy tales, the snake certainly also refers to the grass snake, as it is the most common and most widespread snake in Germany and can also be found in the Fichtel mountains where Schönwerth collected the stories.[17] It appears as the predominant snake species in Schönwerth's variants of ATU 285 and ATU 672. In only one story is there mention of the «oda», which probably refers to the adder, which is known to occur in the Fichtel mountains.[18] Sigrid Schmidt sees the motif of the serpent's crown primarily in connection with ancient animal symbolism; however, she does not rule out a scientific interpretation of the pattern of the snake's head.[19] The adder in particular has a head pattern that can be recognised as a crown.

Specific features of the animal world, such as a crown-like head pattern, serve as inspiration for magic in fairy tales. Additionally, elements from the plant world are reflected in these stories, often aligning with Propp's fourteenth function. In the Bavarian corpus, branches from trees and bushes are the most common magical objects. They appear in the category of magical tales, specifically within texts that can be categorized under the well-known tale type ATU 510A (Cinderella), appearing in seven out of nine variants. Already in the prototype description there is mention that Cinderella «obtains beautiful clothing from a supernatural being […] or a tree that grows on the grave of her deceased mother».[20] In the manuscript «Aschenflügel», translated as "Ash Wing", the heroine is called Marie. After her mother's death, her father remarries a cruel woman who mistreats her new stepdaughter. Marie's only wish is to attend church like her stepsisters. Unlike other tales, there is no grave from which a magic tree grows; instead, Marie asks her father to bring her a present from the funfair – specifically, something that will bump against the tip of his hat on the way home. The magical object is found in a forest, where her father's hat strikes a hazelnut tree, leaving a twig hanging. Eventually, Marie loses the twig in a deep well and begins to cry. The twig imbues the well with magical powers, allowing it to speak and providing Marie with beautiful clothes and golden slippers, enabling her to attend church at last.

[16] W. SCHERF, *Kind und Schlange (AaTh 285)*, in *Enzyklopädie des Märchens*, a cura di R. W. Brednich, H. Bausinger, W. Brückner, L. Röhrich, K. Roth e R. Schenda, De Gruyter, Berlin-New York 1993, p. 1241.
[17] R. GÜNTHER, *Die Amphibien und Reptilien Deutschlands*, Spektrum, Heidelberg 2009, p. 673.
[18] Ivi, p. 717.
[19] S. SCHMIDT, *Schlangenkrone, -stein*, in *Enzyklopädie des Märchens*, a cura di R. W. Brednich, H. Bausinger, W. Brückner, D. Drascek, H. Gerndt, I. Köhler-Zülch, L. Röhrich e K. Roth, De Gruyter, Berlin-New York 2007, p. 58.
[20] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* cit., Part I, p. 283.

The second variant unfolds in a very similar way. The heroine, named «Aschafligel» (dialect for "Ash Wing"), asks her father to bring her something from his journey. As he passes under a hazel tree, a bunch of six nuts falls onto his hat. Aschafligel eventually loses the nuts in the well, but the outcome differs. A little man appears and informs the heroine about the new magical powers of the well. When she reaches into the well, all the dirt is washed away, and beautiful clothes materialize before her: golden shoes, white silk stockings, and a lovely dress. Additionally, two turtle doves perch on her shoulders. Only then does the young woman go to church.

In the third variant, the father brings his daughter a fir branch and a twig from a hazelnut tree. This gift inexplicably leads to the unexpected arrival of a nobleman who wishes to marry.

After the two stepsisters unsuccessfully mutilate themselves to pass the ring and shoe tests, Aschenflügl ultimately proves to be the true bride. The twigs are never mentioned again after the initial gift and are implicitly tied to the magic of the plot.

The fourth variant is a fragment that lacks an ending. Here, the heroine loses the bunch of nuts brought by her father in the well, which then promises to produce two velvet and silk turtle doves. The fifth version, which is similarly fragmentary, also features a green branch from the forest that the father brings home. The heroine can throw this branch into the well to obtain whatever she desires. When she returns the items to the well, she retrieves the green twig, which serves as a pledge. The sixth variant, again fragmentary, deals with the magical object more implicitly, similar to the third variant, with limited information provided by the fragments. The father accidentally bumps into a hazel branch and places the twig on his hat. Without any further action, a wolf appears seamlessly in the next sentence, demanding the youngest daughter's hand in marriage. Once again, the twig triggers a supernatural event. The final variant resembles the previous ones, with the heroine receiving a bunch of nuts that have fallen on her father's hat. These nuts fall into the well, which then provides her with clothes for her Sunday best.

A network according to Bruno Latour's actor-network theory, short ANT, illustrates compelling connections here, without having to pursue causal-logical causes, because the network «may be local, it may have no compulsory paths, no strategically positioned nodes.»[21] At the centre of this network is a green twig, specifically the twig of a nut tree or bush, which allows us to trace connections to various other actors: (1) the heroine, Cinderwing, who unconsciously desires the twig, (2) her father, who accidentally bumps into it, and (3) the well into which the twig falls and evokes magic. The well seems to be the most unstable element of this network, as

[21] B. LATOUR, *On actor-network theory: A few clarifications*, in «Soziale Welt», XLVII, 4, 1996, p. 369.

magic can operate independently of it, as demonstrated in various variants of Schönwerth. The ANT

> aims at describing the very nature of societies. But to do so it does not limit itself to human individual actors, but extends the word actor – or actant – to *non-human*, *non-individual* entities. Whereas social network adds information on the relations of humans in a social and natural world which is left untouched by the analysis, ANT aims at accounting for the very essence of societies and natures.[22]

Nature itself, whether in the form of twigs and branches or as animals – particularly snakes – embodies the essence of this more-than-human network that includes humans, animals, nature, and even cultural constructs like the well. The analysed fairy tales appear to convey a reminder that specific plants and animals possess a kind of magic that aids the heroes in achieving their happy endings.

A magical nature emerges as the most common form of magic in the selected corpus of Bavarian fairy tales from oral tradition. However, Propp's fourteenth function appears to be a placeholder that can be filled in various ways. The two texts from the corpus that fall under Propp's subcategory 4 (qualities or capacities which are directly given) demonstrate how religion functions as a form of magic. Both texts incorporate the tale type ATU 811 (The Man Promised to the Devil Becomes a Clergyman) from the category of religious tales. These tales generally tell about a man who «sprinkles holy water on the devils in hell […] and tears up the contract his father had once concluded with the devil».[23] In Schönwerth's two variants, two sons become clergymen after being promised to the devil by their fathers. In both tales, the sons outsmart the devil through trickery; however, they are only able to succeed due to their prior religious training. The overlapping of religion and magic is also known in other fairy tale types like ATU 1168 (Various Ways of Ecorcising Devils) in which the crucifix as a symbol of Christianity functions as a magical object in fighting off the devil.

Considering all subcategories of Propp's fourteenth function, written literature emerges as the fourth carrier of magic in fairy tales. Only in one text, a variant of the tale of magic ATU 300 (The Dragon-Slayer), do we encounter subcategory 2 (objects out of which magical helpers appear). ATU 300 generally comprises tales in which a young man overcomes a dragon to rescue a princess.[24] In one of Schönwerth's variants, the hero with the intriguing name of Lampartus – possibly a reference to St

[22] *Ibid.*
[23] H. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* cit., Part I, p. 453.
[24] Ivi, p. 174.

Lambert (635-705)[25] – gains his power through an object that produces a magical helper: a little book from which Hans emerges, although he is not described in detail. Hans is ready to follow any orders from Lampartus and hides the bodies of enemies slain by his master. The book serves as a magical object because, as philologist Eric A. Havelock suggests, both oral and written literature possess an inherent social and didactic function: «that of preserving the tradition by which [a society] lived and instructing them in it.»[26] As Pertti Anttonen, Cecilia af Forselles, and Kirsti Salmi-Niklander put it, «tradition is made accessible for general reading audiences».[27] In orally transmitted fairy tales, the intriguing interplay between orality and writing is evident even at the diegetic level.

In conclusion, the Bavarian fairy tales collected by Franz Xaver von Schönwerth reveal the centrality of magical agents across a wide range of narrative types, supporting Vladimir Propp's analysis of the fairy tale genre. While Propp's fourteenth function – acquisition of a magical agent – proves essential in driving the plot, the tales analysed extend beyond his original corpus of Russian tales to include a broader diversity of motifs, magical agents, and narrative structures. Animals, especially snakes, and objects, like branches and cakes, are the most frequent magical agents in the Bavarian corpus, showcasing how elements of nature imbue the fairy tale with transformative power. The snake, especially the adder, also proves to be a magical force in the folk beliefs of the Upper Palatinate, even as a force of nature itself. In the village of Neuenhammer in the nineteenth century, it was believed that fiery adders shot out of swamps from deep within the earth.[28] The same anchoring in popular belief applied to branches as components of trees: the Upper Palatinate people attributed a kind of personality to trees and woodworkers even asked the tree for forgiveness before they laid axe to it.[29] In addition, the forest maiden, a forest spirit, was known to demand cakes from the human population.[30]

Furthermore, religious qualities and written literature also function as carriers of magic, enriching the tales with both symbolic and practical significance. This study demonstrates that magic is not merely a decorative motif but a core function that shapes the narrative and reflects deeper cultural understandings of reality. The

[25] The reliquary of St Lambert in the treasury of St Paul's Cathedral in Liège in Belgium shows St Lambert with an open book in his hand, presumably the Bible.
[26] E. A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven-London 1986, p. 8.
[27] P. ANTTONEN, C. FORSELLES e K. SALMI-NIKLANDER, *Introduction: Oral Tradition and Book Culture*, in *Oral Tradition and Book Culture*, a cura di P. Anttonen, C. Forselles e K. Salmi-Niklander, Studia Fennica Folkloristica, Helsinki 2018, p. 10.
[28] F. SCHÖNWERTH, *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen. Zweyter Theil*, Matth. Rieger'sche Buchhandlung, Augsburg 1858, p. 82.
[29] Ivi, pp. 334-335.
[30] Ivi, pp. 378-379.

idea of animal peace already appears in the Old Testament in the Book of Isaiah (11,6-9) and can therefore be understood as the basis for Schönwerth's fairy tales, in which children and snakes feed together and take care of each other – a thesis that seems all the more plausible as the play of infant and adder and child and viper is explicitly taken up in Isaiah.[31] By analysing these unpublished Bavarian tales through Propp's framework and the ATU classification system, we gain insight into how nineteenth-century Bavarian rural populations conceptualized their world, highlighting the interplay between nature, culture, and the supernatural in their oral traditions.

[31] G. LORENZ, *Tiere im Leben der alten Kulturen: Schriftlose Kulturen, Alter Orient, Ägypten, Griechenland und Rom*, Innsbruck University press, Innsbruck 2013, pp. 280-281.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Fuga dalla camera di sangue: soggettività e violenza di genere nelle opere di Carter, Machado e Valente

How to escape from the bloody chamber: female subjectivity and gender violence in Angela Carter, Carmen Maria Machado and Catherynne M. Valente

MATTEO CARDILLO

ABSTRACT

Il contributo analizza la soggettività femminile nelle riscritture dell'archetipo dell'amante-demone (ATU311-312) in Carter, Machado e Valente. In The Bloody Chamber, *Carter reinventa* Barbablù*: la protagonista, da feticcio, acquisisce agency e sfugge al martirio. Machado, in* Il suo corpo, *usa il nastro al collo come simbolo di potere e ossessione coniugale. Valente, in* Deathless, *rielabora* Koschei l'Immortale, *esplorando il rapporto tra violenza, desiderio e dipendenza affettiva.*

PAROLE CHIAVE*: violenza di genere, riscritture femministe, folklore*

This paper analyzes female subjectivity in the rewritings of the demon-lover motif (ATU311-312) in Carter, Machado, and Valente. In The Bloody Chamber, *Carter reinvents Bluebeard: the protagonist, from a fetish, gains agency and escapes martyrdom. Machado, in* Her Body, *uses the ribbon around the neck as a symbol of power and marital obsession. Valente, in* Deathless, *reworks* Koschei the Deathless, *exploring the relationship between violence, desire, and emotional dependence.*

KEYWORDS*: feminist revisionist mythology, folklore, Postmodernism, retellings*

AUTORE

Matteo Cardillo è nato nel 1994. Dopo un diploma magistrale in Letterature Comparate, nel 2022 ha ottenuto un dottorato di ricerca in Letteratura inglese e Studi delle Donne e di Genere, occupandosi di mostruosità queer nei romanzi di Mary Shelley, Angela Carter e Jeanette Winterson.
matteocardillo75@gmail.com

Nella sua introduzione a *The Book of Sindibad,* il folklorista scozzese William Alexander Clouston afferma che

> there are certain rooms which the fortunate mortal who has entered the enchanted palace is expressly forbidden to enter, or doors which he must on no account open, or cabinets which he must not unlock, if he would continue in his present state of felicity.[1]

Nei motivi fiabeschi che hanno come oggetto i luoghi proibiti e il divieto ad accedervi, il folklorista E. Sidney Hartland fa rientrare, tra i molti che menziona, anche il racconto di *Bluebeard* e di *Mariya Morevna*. Sebbene entrambi vengano ricondotti a motivi distinti dalle classificazioni etnografiche, sono evidenti molteplici tratti comunitari, primo fra tutti la figura del marito assassino. Nel presente articolo verrà indagata la correlazione tra soggettività femminile, le stanze proibite, e il ruolo dell'autorità maschile, in dialogo con il tema del *divieto violato* e della disobbedienza. Mediante un approccio femminista e intertestuale, si analizzerà il tema della disobbedienza nelle riscritture di tali motivi. In particolare, seguendo la classificazione dell'indice Aarne-Thompson, si osserveranno il motivo AT 312, che esplora la figura dell'amante demone, convenzionalmente ricondotto alla figura di *Barbablu*, e il motivo C610, (specialmente nelle varianti slave) relativo all'eroe che apre, contro l'ordine della moglie, una porta o una prigione, liberando un gigante o un orco.[2]

Con l'indice Aarne-Thompson AT312 e C610 La *Guide to Folk Tales in the English Language* di D. L. Ashliman, che schematizza il sistema di classificazione Aarne-Thompson, descrive la voce AT312 come segue:

> A girl married a mysterious man with a blue beard. He gave her the keys to the house, but warned her that she must not enter one particular room. She could not resist the temptation, and behind the forbidden door she saw the bodies of several dead women. Bluebeard discovered that she had entered the forbidden room, and told her that she would have to die, granting her only a short respite to say her prayers. She called for help from the window, and at the last moment her brothers burst into the house and killed Bluebeard.[3]

[1] E. S. HARTLAND, *The Forbidden Chamber*, in «The Folk-Lore Journal», 3, 1885.

[2] Con l'indice Aarne-Thompson AT312 e C610 si fa riferimento al sistema di classificazione dei motivi narrativi usato nel campo della folkloristica e degli studi letterari. Creato dai folkloristi Antti Aarne e Stith Thompson, e successivamente ampliato da Hans-Jörg Uther, questo sistema suddivide le fiabe popolari, i miti e le leggende in tipologie ricorrenti, fornendo una griglia di riferimento per lo studio delle narrazioni tradizionali e le loro varianti interculturali.

[3] D. L. ASHLIMAN, *A Guide to Folktales in the English Language: Based on the Aarne-Thompson Classification System*, Greenwood Press, New York 1987, p. 61.

La descrizione di Ashliman mette in risalto un motivo chiave: la tensione tra curiosità e obbedienza. La donna, spinta dalla tentazione, disobbedisce all'ordine del marito, portando alla rivelazione del suo oscuro passato omicida. Tuttavia, la storia sottolinea anche la sua capacità di agire e la sua salvezza finale attraverso la richiesta di aiuto, rafforzando il tema della resistenza femminile contro il dominio maschile. In questo racconto, la stanza proibita funge da metafora per verità nascoste o paure represse che vengono svelate attraverso atti di disobbedienza femminile.

Tra le varianti citate, appare anche il motivo della "Girl Who Married the Devil" della tradizione tedesca e italiana, che Italo Calvino ha raccolto sotto il nome di *Naso d'Argento*.[4] Per quanto riguarda il caso di *Mariya Morevna*, esistono opinioni controverse in merito all'attribuzione di una classificazione Aarne-Thompson univoca, poiché sebbene il racconto, citato come *The Death of Koschei in the Egg*, compaia nella classificazione Aarne-Thompson-Uther sotto la voce ATU 302 (The Ogre who had no heart in his body),[5] lo slavista Karel Horálek indica il racconto popolare come un'ibridazione tra AT552, AT400 e AT554.[6]

In questo articolo mi soffermerò su come gli adattamenti di tali motivi fiabeschi in tre riscritture contemporanee restituiscano dimensione identitaria ai personaggi femminili riattualizzandone le azioni, partendo dal contributo dell'autrice britannica Angela Carter, nella raccolta *The Bloody Chamber* (1979) e dal suo racconto eponimo, spesso considerato paradigmatica nel campo della riscrittura del fiabesco e negli studi postmoderni sulla fiaba. Seguiranno le opere più recenti di due autrici: la prima, la scrittrice americana Carmen Maria Machado, a cui si deve la raccolta di racconti *Her Body and Other Parties* (2017) e il memoir *In the Dream House* (2019), dove mette in luce il tema spesso eclissato della violenza di genere nei rapporti queer, partendo da una sua relazione.[7] Infine, l'americana Catherynne M. Valente, ha il merito di aver applicato un approccio postmoderno erede delle riscritture femministe nate dalla cosiddetta 'Angela Carter generation'[8] al folklore russo, riadattando il racconto di *Mariya Morevna* nel romanzo *Deathless* del 2014.[9]

Un elemento ricorrente, che assume particolare rilievo attraverso un approccio femminista e comparato, è il divieto violato, il cui impatto si ripercuote

[4] I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956.
[5] S. THOMPSON, *The Folktale*, University of California Press, Berkeley 1977, pp. 55-56.
[6] K. KORALEK, *Ein Beitrag zur volkskundlichen Balkanologie,* in «Fabula», 7, 1965, pp. 1-32.
[7] W. Y. ADE, D. C. BYRNE, K. *GARDINER, 'Queer Villainy': Carmen Maria Machado's In the Dream House as Testimony to Lesbian Abuse and Love,* in «Feminist Encounters: a journal of critical studies in culture and politics», 7, II 27, Lectitio Journals, Paesi Bassi 2023.
[8] C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire*, a cura di M. Tatar, in «Cambridge Companion to Fairy Tales», Cambridge University Press, Cambridge 2014.
[9] C. M. VALENTE, *Deathless*, Tor Books, New York 2014.

sempre sul personaggio femminile, indipendentemente da chi lo infranga, sia esso uomo o donna. Tale trasgressione si manifesta alternativamente come punizione della curiosità femminile, riaffermando il tradizionale legame tra conoscenza e colpa, oppure come paura del tradimento maschile, che si traduce in un'ossessione nel voler svelare e controllare l'alterità femminile. In entrambi i casi, il segreto dell'Io femminile viene violato e ridotto a oggetto di indagine, privato della sua individualità e risemantizzato attraverso una lente maschile che lo oggettivizza e ne limita l'autonomia. Una lettura comparata dei motivi di *Barbablu* nel caso di *The Bloody Chamber*, di *The Green Ribbon* nel caso del racconto di Machado *The Husband's Stitch* e dell'immagine dell'amante demone in *Deathless*, in cui a fare da filo conduttore attraverso i tre motivi è la soggettività o la mancanza di soggettività della protagonista, può contribuire al discorso sull'importanza di una *feminist revisionist mythology*[10] applicata al canone letterario del fiabesco.

Prendendo come riferimento il saggio-manifesto *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1973), della poeta e critica nordamericana Adrienne Rich, in cui invita la nuova generazione di scrittrici a considerare la *revision* come «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction»,[11] l'approccio teorico-metodologico di questo articolo mette in luce i modelli patriarcali sui quali i ruoli femminili sono stati plasmati. Le donne di questi motivi fiabeschi e delle loro riscritture destabilizzano ed esasperano la Norma fino al punto di rottura, svuotandola di significato e del potere di controllo sull'egemonia culturale, che ripone nei ruoli del fiabesco delle caratteristiche sociali e un'etica adottate dalle società che usufruiscono del racconto popolare come strumento pedagogico.

Lo scopo è evidenziare la fragilità dell'ordine simbolico di entrambi i generi, maschile e femminile, sovvertendo le relazioni di potere che persistono nell'ipotesto. In questo articolo adotterò la prospettiva già validata da Cristina Bacchilega sulle relazioni tra racconti popolari come 'pre-texts' e le riscritture di questi.[12] Nel caso specifico delle fiabe, come sottolinea anche Bacchilega citando Robert Stam, un dialogo intertestuale tra i motivi delle fiabe e gli adattamenti contemporanei riguarda sia il contesto socio-culturale in cui ha luogo tale riscrittura, sia la ricezione da parte del pubblico in cui questa riscrittura risuona. Stam afferma che è possibile includere gli adattamenti in un dialogismo intertestuale che lascia spazio a

[10] S. H. EIKELENBOOM, *Why Could You Not Just Stay Silent?: Feminist Revisionist Mythmaking in Margaret Atwood's* The Penelopiad *and Madeline Miller's* Circe, Master's thesis, Leiden University, 2002.
[11] A. RICH, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English», XXXIV, 1, 1972, p. 11.
[12] C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire*, in «Cambridge Companion to Fairy Tales», a cura di M. Tatar, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

> the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination.[13]

Su questo presupposto Bacchilega basa la sua metodologia di analisi degli adattamenti del folklore, definendola «politics of wonder»[14] e rivendicando il potenziale attivista della riscrittura delle fiabe. Inoltre, Bacchilega parla esplicitamente di «activist fairy tales»[15], riferendosi a quelle riscritture del folklore che assumono un potenziale revisionista ponendo sotto una prospettiva critica i ruoli di genere e le azioni dei personaggi dell'immaginario popolare guidati dagli schemi delle logiche patriarcali. Bacchilega considera come riadattamenti con una prospettiva ideologica innovativa quelle

> retellings in different media that take a questioning stance toward their pre-texts, and/or take an activist stance toward the fairy tale's hegemonic uses in popular culture, and/or instigate readers/viewers/listeners to engage with the genre as well as with the world with a transformed sense of possibility.[16]

Inoltre, laddove l'indeterminatezza del tempo e dello spazio della fiaba perde la sua magia nel realismo delle riscritture, questo cambiamento mira a dare una profondità sociologica senza precedenti ai personaggi tradizionali. Come mostra Vanessa Joosen, nelle riscritture gli autori contemporanei aspirano a sfumare i confini tra la tradizione del passato e la necessità di fornire nuovi modelli e personaggi che vengono inquadrati come elementi ingenui e stereotipati, e che richiedono un'azione da parte di bambini e adulti se vogliono migliorare le loro vite.[17] È in questa riconfigurazione della fruizione del racconto popolare e nell'atto

[13] R. STAM, The Theory and Practice of Adaptation, in «Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation», a cura di R. Stam e A. Raengo, Blackwell, Malden 2005, p. 46.
[14] Nella prefazione al suo saggio *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder,* Bacchilega definisce "politics of wonder" quelle risposte situate all'egemonia di una poetica della magia colonizzatrice, orientalizzante e commercializzata, sostenendo che, quando si mette in relazione il potere narrativo della fiaba con le strutture gemelle del capitalismo e del colonialismo, emerge la necessità di "provincializzare" la fiaba letteraria euro-americana come un compito critico fondamentale per gli studi sulla fiaba., p. IX.
[15] Bacchilega spiega che gli adattamenti delle fiabe non sono semplici riproposizioni di un testo originale, ma possono avere intenti critici o sovversivi e risultare imprevedibili nei loro effetti. Per questa loro natura, essi si avvicinano ad altre pratiche intertestuali, come la parodia e la riscrittura consapevole (Re-Vision), che modificano il senso della narrazione originaria. La critica ha impiegato vari termini per descrivere questi fenomeni, sottolineando come le fiabe moderne siano spesso oggetto di trasformazione, decostruzione o reinterpretazione, con prospettive postmoderne o sovversive. Ivi, p. 35.
[16] C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire* cit., p. 80.
[17] V. JOOSEN, *Disenchanting the Fairy Tale: Retellings of 'Snow White' between Magic and Realism*, in «Marvels & Tales», 21, 2007, p. 238.

di riscrittura come rinegoziazione dei ruoli sociali che va analizzato il contributo di autrici come Carter, Machado e Valente.

In *Her Body and Other Parties* (2017)*,* Carmen Maria Machado rielabora miti, fiabe, tropi dell'horror letterario e cinematografico classico, e li reinterpreta mediante una visione personale e sovversiva. *Her Body and Other Parties*, pubblicato per la prima volta nel 2017 da Greywolf Press, è una raccolta di racconti che mescola abilmente horror, fantascienza, realismo magico e critica sociale, distinguendosi per la sua esplorazione innovativa dei temi della corporeità femminile, della sessualità, del trauma e dell'identità. Attraverso una narrazione che rovescia le aspettative e rielabora miti e leggende, Machado offre un ritratto profondo e stratificato dell'esperienza femminile, spesso in contesti dominati dalla violenza e dall'oppressione.[18] Uno dei temi centrali della raccolta è il corpo femminile come luogo di conflitto e resistenza. Nel racconto *The Husband Stitch*, che è qui oggetto di analisi, e grazie al quale Machado ha ottenuto il Nebula Award e lo Shirley Jackson Award nel 2014, l'autrice rielabora una leggenda urbana per evidenziare la tensione tra il desiderio maschile di possesso e la necessità della donna protagonista di mantenere il controllo sul proprio corpo e sulla propria identità. Il nastro verde che la donna porta al collo diventa una potente metafora dell'intrusione patriarcale nei corpi e nelle vite delle donne. In *Inventory*, un altro racconto particolarmente significativo, Machado adotta una struttura frammentaria e minimalista per tracciare una mappatura della sessualità femminile in un contesto apocalittico. Attraverso una serie di incontri sessuali, la protagonista non solo si riconnette con il proprio corpo in una situazione di crisi, ma riflette anche su come la sessualità sia interconnessa con la sopravvivenza e l'identità. Ancora, in *Especially Heinous,* dove l'autrice trasforma il formato di un riassunto di episodi di *Law & Order* in una narrazione surreale e inquietante, affronta la ricorrenza di temi di violenza di genere e misoginia attraverso una lente critica e decostruttiva. Questa modalità di narrazione sperimentale permette a Machado di criticare i modi in cui la cultura popolare rappresenta e spettacolarizza il corpo femminile e la violenza contro le donne.[19]

Her Body and Other Parties rientra di fatto in una tradizione di letteratura femminista e queer contemporanea che utilizza il genere come mezzo di espressione politica, evocando autrici come Angela Carter e Margaret Atwood, sia per utilizzo dell'elemento fiabesco e folkloristico come punto di partenza, sia per la connotazione psicologica che viene assegnata ai personaggi femminili in una declinazione postmoderna. È il narratologo francese Gerard Genette, nel suo saggio

[18] J. JORDAN, *Her Body & Other Parties by Carmen Maria Machado review – powerful debut collection*, «The Guardian», 18 gennaio 2018, https://www.theguardian.com/books/2018/jan/18/her-body-other-parties-carmen-maria-machado-review (url consultato il 15/10/2024).
[19] C. M. MACHADO, *Especially Heinous: 272 Views of Law & Order SVU,* In *Her Body and Other Parties: Stories*, Graywolf Press, Minneapolis 2017, p. 66.

Palinsesti. La letteratura al secondo grado, a teorizzare il processo di trasformazione semantica da un motivo letterario a un altro utilizzando la definizione di 'transmotivazione', che fa seguito al concetto di 'motivazione' e 'demotivazione', affermando che

> La substitution de motif, ou transmotivation, est l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique. […] Le troisième procède par substitution complète, c'est-à-dire par un double mouvement de démotivation et de (re)motivation (par une motivation nouvelle) : démotivation + remotivation = transmotivation. C'est ce que faisait Wilde dans sa Salomé, substituant un motif passionnel au motif politique de la version biblique. Nous allons considérer d'un peu plus près ces trois formes (positive, négative, substitutive) de transposition psychologique. […] la transmotivation hypertextuelle n'est pas, dans son procédé, différente du travail de motivation caractéristique de toute fiction psychologique.[20]

La transmotivazione è infatti rilevante nell'analisi delle riscritture fiabesche, specialmente nel contesto della letteratura femminista e queer contemporanea. Autrici come Carter e Machado trasformano profondamente i motivi tradizionali, spostandoli da un contesto narrativo convenzionale a uno psicologico o politico. Questo processo, attraverso i tre stadi della motivazione, permette di reinterpretare le figure e le dinamiche fiabesche, dando loro nuovi significati che rispecchieranno le preoccupazioni e le esperienze moderne. In tal modo, le fiabe diventano così strumenti per sovvertire e riflettere sulle norme sociali, esplorando il potenziale trasformativo della narrazione. La sua capacità di coniugare un immaginario gotico e inquietante con questioni politiche e sociali rende *The Husband Stitch* un testo fondamentale nella letteratura contemporanea femminista in lingua inglese, offrendo una critica incisiva sulle dinamiche di potere che influenzano la vita e il corpo delle donne. Nonostante le origini nebulose riguardanti il motivo della ragazza dal nastro al collo, una delle prime versioni più note di tale modello narrativo risale a Washington Irving, e alla sua raccolta del 1824 *Tales of a Traveller*, in particolare in *The Tale of a German Student*, che narra la storia di Wolfgang, giovane tedesco in visita a Parigi durante la Rivoluzione Francese, il quale una notte, durante una passeggiata solitaria, si imbatte in una bellissima giovane donna seduta ai piedi della ghigliottina, disperata e in lacrime. La mattina seguente, Wolfgang scopre con orrore che la donna è morta e che il suo corpo mostra segni di decapitazione. In preda al panico, chiama le autorità, che confermano che la donna era stata ghigliottinata il giorno precedente.[21] Una versione successiva dello stesso motivo gotico è quella del romanzo di Alexandre

[20] G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Parigi 1984.
[21] W. IRVING, *The Complete Works of Washington Irving*, a cura di C. Neider, Da Capo Press, New York 1975.

Dumas, dal titolo *La femme au collier de velours*, pubblicata nel 1850. Nel caso della protagonista di Dumas, essa è allo stesso tempo un oggetto di desiderio e un veicolo di orrore. La sua bellezza e il suo fascino nascondono la verità grottesca della sua morte, simboleggiata dal collare di velluto che cela la ferita della decapitazione. Questa rappresentazione attinge a una paura radicata della sessualità e dell'autonomia femminile, comune nelle narrazioni gotiche e simboliste in cui la donna diventerà spesso simbolo di trasgressione, punizione e di canale con l'ultraterreno.[22]

Per quanto riguarda la continuità tematica del femminicidio con *Barbablu* ritengo sia interessante prendere in considerazione l'immagine suggerita dalla narratologa Maria Tatar, che interpreta il castello di Barbablu come un'architettura incorporata della mente del proprietario,[23] facendo sì che la camera di sangue si trasformi in un'estensione delle perversioni assassine dell'uxoricida fiabesco. Inoltre, come specificato da Carolin Jesussek,[24] è comune nelle narrazioni gotiche identificare lo spazio architettonico come un'estensione della propria psiche, come avviene anche nel caso di una delle più celebri novelle protofemministe americane, *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman, del 1892.[25] Prendendo come modello l'analisi di *Jane Eyre*, in *Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman* (1979) per spiegare questa relazione tra spazi e identità femminile, Rich interpreta Jane e Bertha Mason come due poli opposti della stessa identità femminile, mettendo in evidenza il modo in cui la struttura spaziale di Thornfield Hall rifletta tale dualismo. La soffitta in cui Bertha, prima moglie di Rochester, è confinata, rappresenta l'espressione della sessualità repressa e dell'emozione incontrollata, mentre gli spazi "pubblici" della casa incarnano l'ordine e la rispettabilità sociale che Jane aspira a raggiungere. Tale lettura anticipa la teoria della "madwoman in the attic" sviluppata da Gilbert e Gubar (1979),[26] secondo cui Bertha funge da alter ego oscuro di Jane, la manifestazione di impulsi che devono essere negati affinché la protagonista possa ottenere una posizione accettabile nella società patriarcale. Allo stesso modo, la "dream house" di Machado diventa metafora di un ideale disatteso, il simulacro di una serenità coniugale incompiuta. Il matrimonio, così come la casa dei sogni, sono strumenti per Machado per decostruire e mettere in

[22] M. B. SOLOMON, *Fatal Attraction: Loving the Guillotined Woman, from Washington Irving to Alexandre Dumas*, in «French Forum», 47, 2022, pp. 123-138.
23 M. TATAR, *The Attractions of 'Bluebeard': The Origins and Fortunes of a Folktales*, in *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2004, pp. 11-66, 53.
[24] C. JESUSSEK, *The Tales of Bluebeard's Wives: Carmen Maria Machado's Intertextual Storytelling in 'In the Dream House' and 'The Husband Stitch'*, in «Literature», 2023, pp.327-341.
[25] Ivi, p. 331.
[26] A. RICH, *The temptations of a motherless child*, in «The Massachusetts Review», IV, 23, 1982, pp. 567-572.

luce l'idealizzazione fasulla dello spazio domestico come porto sicuro e come dimora, il punto di raggiungimento di un progetto condiviso che si trasforma in incubo, violenza taciuta, abuso represso di derivazione eteronormativa.[27] L'originalità dell'opera di Machado sta nel fondere l'indice Aarne-Thompson di interpretazione dei motivi fiabeschi con l'esperienza autobiografica. In tale senso, le fiabe diventano per Machado lo strumento per analizzare in retrospettiva episodi di abuso del suo rapporto con la sua ex compagna durante gli anni di studi di Machado presso la Iowa University. L'idealizzazione dei ruoli femminili e dei legami sentimentali invocano un senso di confinamento gotico nella traiettoria eteropatriarcale delle vite delle donne, che il canone vuole far rientrare in una funzione necessariamente o attiva, e pertanto eccentrica e controversa, o passiva, e dunque sottomettibile. È proprio in tale senso che va letto anche il racconto *The Husband Stitch*, riscrittura del racconto gotico *The Green Ribbon* nella versione di Alvin Schwartz nella raccolta *In a Dark, Dark Room and Other Stories* (1984).[28]

Nella versione di Schwartz, la storia parla di una giovane donna che porta al collo un nastro verde e che impedisce al proprio marito di sfilarglielo. Solo nel momento della sua morte inviterà l'uomo a farlo, soddisfacendo finalmente la sua curiosità, per lasciarlo sbigottito di fronte alla sua testa, che si stacca dal corpo una volta che il nastro verde viene rimosso. La narrazione in prima della donna con il nastro verde al collo della variante di Machado consente di esplorare i desideri sessuali della protagonista con il suo partner attraverso i suoi occhi, e di percepire il disagio nell'essere istigata a rimuovere il nastro verde, unico limite invalicabile del corpo della donna che il compagno continuamente sfida, adducendo che non debbano esserci segreti tra marito e moglie: «A wife should have no secrets from her husband».[29]

Il divieto imposto dalla donna nel racconto di Machado nasce come missione di sopravvivenza, la quale sistematicamente viene sfidata e violata dalla curiosità maschile. Infatti, il racconto si conclude con l'atto di tradimento del marito che durante un amplesso riesce finalmente a toglierle il nastro dal collo, facendo cadere la sua testa sul pavimento. Da qui in poi la narrazione si interrompe e veniamo lasciati di fronte al dilemma se la donna sia stata privata o meno della sua vita.

> If you are reading this story out loud, you may be wondering if that place my ribbon protected was wet with blood and openings, or smooth and neutered like

27 K. F. ELLIS, *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, University of Illinois Press, Urbana e Chicago 1989.
28 C. JESUSSEK, *The Tales of Bluebeard's Wives* cit., p. 332.
29 C. M. MACHADO, *The Husband Stitch,* in «Her Body and Other Parties: Stories», Graywolf Press, Minneapolis 2017, pp. 3–31, 20.

> the nexus between the legs of a doll. I'm afraid I can't tell you, because I don't know. For these questions and others, and their lack of resolution, I am sorry.[30]

Ecco come il nastro verde diventa non solo il desiderio feticista di violare il divieto per il marito, ma appropriarsene significa anche privare di soggettività la donna che lo porta, svuotandola di ogni possibile segreto celato all'occhio maschile, che si ostina a volerla oggettivare. Perdendo la testa, la protagonista perde la sede della propria coscienza e il luogo proibito che, come la stanza di Barbablu, diventa lo spazio in cui il partner maschile non deve avere accesso, pena la morte della donna.

Il *tòpos* del divieto violato attraverso lo sguardo e la curiosità maschile va ricercato a ritroso nel mito, basti pensare al caso di Melusina, la donna serpente che vieta a suo marito Raimondino di guardarla quando durante il sabato si intrattiene a fare il bagno. In cambio, Raimondino avrà infinite ricchezze e una prole per poter mandare avanti la propria stirpe. Ciononostante, i sospetti che Melusina (protagonista del romanzo cortese di Jean D'Arras)[31] possa intrattenersi con amanti segreti spingono Raimondino a osservarla dal buco della serratura, oggettivandone il corpo mediante lo sguardo e privandola di agency, violando il suo ordine.[32] Il mito di Melusina esemplifica il tòpos del divieto violato attraverso lo sguardo maschile, laddove la trasgressione della curiosità porta a conseguenze irreversibili per la donna. La richiesta di Melusina di non essere osservata nel suo momento di vulnerabilità rappresenta un atto di autodeterminazione, un tentativo di mantenere il controllo sul proprio corpo e sulla propria identità. Tuttavia, il voyeurismo di Raimondino non solo infrange questa volontà, ma la riduce a un oggetto di indagine e sospetto, negandole autonomia e trasformandola in un'entità osservata e giudicata dallo sguardo patriarcale. Questo episodio riflette un più ampio schema narrativo in cui la donna, nel momento in cui cerca di mantenere uno spazio di indipendenza e segretezza, viene punita per la sua alterità mostruosa e costretta a rivelarsi sotto il controllo maschile. La violazione del divieto segna così l'inizio della rovina di Melusina, sottolineando il legame tra potere, conoscenza e dominio dello sguardo nella costruzione della femminilità nella tradizione letteraria occidentale.[33]

È la critica cinematografica britannica Laura Mulvey, nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)[34] a parlare di sguardo maschile, riferendosi a quella pratica messa in atto da una narrativa maschile che ha il compito di

30 Ivi, p. 20.
31 J. D'ARRAS, *La leggenda della Fata Melusina. Storie del castello di Lusignano*, a cura di V. Fincati, Edizioni Studio Tesi, Roma 2020.
32 L. IRIGARAY, *Divine Women,* in «W*omen, Knowledge, and Reality*», Routledge, 2015, pp. 471-484.
33 Per ulteriori approfondimenti, si veda F. CARDINI E M. MONTESANO, *Donne sacre. Sacerdotesse e maghe, mistiche e seduttrici,* Il Mulino, Bologna 2024.
34 L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», III, 16, ottobre 1975.

oggettivare e sessualizzare, o nel caso di Melusina demonizzare, il corpo femminile, rendendolo un caso di studi e un campo su cui sovrascrivere significati necessari a reiterare una logica di sottomissione voyeuristica maschile.[35] Allo stesso modo, in *The Husband Stitch* l'ossessione del marito per disvelare il segreto del nastro verde della moglie equivale ad espropriarla del suo Io, convertendola da soggetto indomabile in feticcio.[36]

Come Machado afferma, ad averla intrigata è stata la «quiet, persistent violence of the story», descrivendola come «sort of the opposite of *Bluebeard*, the burden of the wife's curiosity is bore by her. In this story, the burden of the husband's curiosity is still born by the wife». Infatti, la conseguenza della curiosità di Alfred nel conoscere il segreto del nastro verde della moglie costituisce per la donna la perdita della propria testa, che non significa solamente decretare la sua morte, ma bensì privarla simbolicamente della mente e del pensiero. Margaret Atwood, nel descrivere la mutilazione femminile come atto simbolico nel poema *Girl Without Hands,*[37] altra riscrittura poetica di una fiaba dei fratelli Grimm, sottolinea l'atto di mutilazione femminile per mano di un uomo, che si tratti delle mani o della testa della donna ad essere amputate, una mutilazione simbolica dell'autonomia femminile.[38]

In *Barbablu,* motivo AT 312, che ingloba il motivo dell'amante-demone e del divieto violato, è la curiosità femminile ad essere punita, come anche la morale di Charles Perrault ci ricorda nei *Contes de Ma Mère l'Oye* del 1697, sottolineando l'attitudine del sesso femminile a cacciarsi in dinamiche pericolose per non agire con giudizio, biasimando di fatto l'eventuale vittima piuttosto che facendo luce sul carnefice. Come anche Marina Warner riporta, il sottotitolo di accompagnamento ad alcune traduzioni inglesi dell'Ottocento di *Bluebeard* è *Eve who ate of the forbidden fruit: Bluebeard; the Fatal Effects of Female Curiosity* (Londra, n.d., primi dell'Ottocento),[39] sovrapponendo l'immagine della moglie di Barbablu con quella

35 Il *male gaze* non si limita alla sessualizzazione, ma può anche tradursi in una demonizzazione della figura femminile, come nel caso del mito di Melusina, in cui la donna, per la sua duplice natura umana e soprannaturale, viene rappresentata come ingannevole e pericolosa per l'ordine patriarcale. Il corpo femminile diventa così un campo simbolico su cui si sovrascrivono paure e tensioni culturali, trasformandosi in uno strumento di controllo e disciplinamento narrativo. Mulvey inquadra questo fenomeno all'interno di un sistema ideologico più ampio, legato a concetti psicoanalitici come la scopophilia (il piacere di guardare) e il voyeurismo, che rafforzano la struttura patriarcale della rappresentazione. Il male gaze, quindi, non è solo una strategia estetica, ma un dispositivo di potere che condiziona la costruzione del genere nella cultura visiva.

36 A. C. GREENE, *Interview with Carmen Maria Machado: On the Dark Power of Urban Legends*, 13 Novembre 2017, https://lambdaliterary.org/2017/11/interview-with-carmen-maria-machado/ (url consultato il 10/10/2024).

37 M. ATWOOD, *Morning in the Burned House*, Houghton Mifflin, Boston 1995.

38 S. R. WILSON, *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Mississippi University Press, Jackson MS 1993.

39 M. WARNER, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, Chatto & Windus, Londra 1994, p. 242.

di Eva, e rendendola erede dell'innato peccato femminile della curiosità, stigmatizzando di conseguenza l'ambizione di conoscenza delle donne alle porte dell'Illuminismo. Una giovane donna va in sposa a un ricco e misterioso uomo dalla caratteristica barba blu che le affida le chiavi del palazzo, lasciandola sola con il monito di non aprire quell'unica porta nei sotterranei del castello. Scopriamo ben presto che la camera di sangue, così ribattezzata da Carter nella sua raccolta di racconti del 1979, è l'antro delle perversioni del marito assassino seriale, dove vengono nascosti i cadaveri delle spose che hanno preceduto la giovane, tutte vittime della curiosità violata. La chiave cade nel loro sangue; e per quanto essa strofini, non riesce a pulire le macchie. È con la chiave che il marito scopre dunque la colpa della moglie; e le ordina di prepararsi alla morte. Fortunatamente la donna sfugge alla sete di sangue di Barbablu per mezzo dei fratelli, che accorrono in suo aiuto.

Sebbene gli elementi narrativi divergano notevolmente, c'è un parallelismo chiave tra *The Green Ribbon* e la riscrittura di *Bluebeard* di Carter, che riguarda la soggettività femminile, o meglio, la privazione di essa. Alla protagonista senza nome viene donata dal marito una collana di rubini scarlatti che nella sua composizione ricorda una gola tagliata, «His wedding gift, clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat».[40] È, questo, per il marito uxoricida, che le impone di indossarlo durante il loro amplesso e che si ostina a paragonarla a Santa Cecilia esaltandone e preannunciando la sua fantasia di martirio, «my virgin of the arpeggios, prepare for martyrdom»,[41] un rimando feticista alle sue fantasie necrofile celate nella camera di sangue. Ecco dunque come per contrasto, anche cromatico, se il nastro verde rappresenta per la moglie di *The Husband Stitch* un sigillo inespugnabile strappatole con l'inganno, la collana di rubini in *The Bloody Chamber* si trasforma in esaltazione di quel potenziale mortifero a cui l'occhio maschile, che oggettiva e massacra, riconduce l'esperienza femminile. Entrambe le riscritture adottano un punto di vista in prima persona che amplifica la condizione di passività e sottomissione delle protagoniste, evidenziando le dinamiche di potere che le vincolano. Nella novella di Machado, la protagonista tenta di resistere alle fantasie coercitive del marito, ma, nonostante ciò, rimane intrappolata nelle aspettative coniugali e materne imposte dalla società eteropatriarcale, senza mai sottrarsi pienamente ai ruoli prescritti. Analogamente, la giovane protagonista della riscrittura di Carter incarna e intensifica il tòpos della fanciulla curiosa dell'immaginario fiabesco, il cui destino sembra condurla ineluttabilmente verso la

[40] A. CARTER, *The Bloody Chamber*, in *Burning Your Boats. The Collected Short Stories*, Vintage, Londra 1996, p. 135.
[41] Ivi, p. 165.

morte. Tuttavia, la narrazione sovverte questo schema tradizionale attraverso l'intervento materno: la madre, figura sovversiva e fuori dagli schemi convenzionali, si configura come un'amazzone e una virago, capace di interrompere il ciclo di violenza e oppressione. Il suo ingresso nel palazzo e l'uccisione di Barbablu rappresentano un atto di rottura che destabilizza la dinamica del sacrificio femminile, reinscrivendo la madre nel ruolo di agente attivo e portatore di giustizia, in opposizione all'immobilità imposta alla figlia.

Nel terzo motivo fiabesco, la figura femminile si configura nuovamente come una virago, una donna dotata di forza e abilità guerriera, caratteristiche che, nel racconto originale raccolto da Aleksandr Afanasjev, suscitano l'innamoramento del principe Ivan. Mariya Morevna, fiera combattente capace di annientare un intero esercito, esercita un ruolo attivo e dominante, distinguendosi per la sua autonomia e potere. Tuttavia, anche in questa narrazione, la dinamica del divieto violato si ripresenta, ribaltando il suo destino. Come custode di un segreto, Mariya impone a Ivan il divieto di accedere a una stanza proibita, un limite che egli trasgredisce, innescando conseguenze nefaste che ricadono su di lei. In cantina, Ivan libera involontariamente Koshchei l'Immortale, un demone incatenato da dodici vincoli, il quale, una volta dissetato, spezza le catene, rapisce Mariya e uccide Ivan. Quest'ultimo, tuttavia, viene riportato in vita attraverso interventi magici, grazie agli aiutanti incontrati lungo il viaggio dell'eroe, e si ostina nella ricerca di Mariya Morevna con l'intento di liberarla dal dominio di Koshchei. La narrazione, quindi, pur presentando una protagonista femminile inizialmente caratterizzata da potere e indipendenza, finisce per ricondurla a una posizione di vittima da salvare, ripristinando la tradizionale struttura patriarcale della fiaba. In *Mariya Morevna e la Morte di Koshchei l'Immortale* assistiamo di nuovo alle conseguenze della curiosità maschile. Ivan deliberatamente viola l'ordine di Mariya, provocandone il rapimento:

> But he was impatient: as soon as Marya Moryevna's back was turned, he at once opened the lumber-room, opened the door and looked in, and there Koshchey the Deathless was hanging. Ivan Tsarevich gave him a whole gallon of water: he drank it at a single gulp, and he still asked, "I am still thirsty: give me a gallon," and Ivan gave him a second gallon, and yet a third. And when he had drunk the third, he recovered all his former strength, broke all his chains, shattered them all, all the twelve chains. "Thank you, Ivan Tsarevich," Koshchey the Deathless said. "Now youwill never again see Marya Moryevna any more!" and with a fearful flash of lightning he flew into the country,

> gathered up Marya Moryevna on the road, the fair Queen, snatched her up and took her to himself.[42]

Indagando gli elementi archetipici del folklore nel suo saggio *Il femminile nella fiaba,*[43] la psicanalista junghiana Marie-Louise Von Franz classifica le scelte femminili di divergenza dal ruolo eteropatriarcale al quale le donne del fiabesco sono ricondotte come "Infrangere un tabù", sottolineando come laddove la donna desideri qualcosa contrario alle regole della vita e della società alla quale essa appartiene, sia inevitabilmente destinata alla tragedia. Allo stesso modo, Von Franz descrive le logiche maschili legate al viaggio come un dilemma etico che espone l'individuo maschile in modo diretto a riconsiderare il suo atteggiamento verso la vita, come fa Ivan che, dopo aver disobbedito alla legge di Mariya e al divieto di aprire la stanza di Koshchei, intraprende un iniziatico viaggio dell'eroe che lo guida verso il lieto fine. Mariya Morevna, viceversa, da impavida amazzone sterminatrice di eserciti viene ridotta a prigioniera passiva e protagonista assente della vicenda narrata. Se la curiosità femminile, come nel caso della moglie di Barbablu, è spesso presentata in modo negativo, come una debolezza o un difetto che porta a conseguenze disastrose, la curiosità maschile può essere vista come un tratto eroico, dovere morale del maschio e spinta verso l'avventura, un doppio standard che è chiaramente un riflesso delle strutture patriarcali nella società, dove le donne sono spesso limitate dall'agire in modo indipendente, mentre gli uomini sono incoraggiati a essere audaci e assertivi. Inoltre, la curiosità femminile viene talvolta moralizzata come un pericolo per l'ordine stabilito, mentre la curiosità maschile è vista come un mezzo per riconquistare e dominare la donna perduta.[44]

A Catherynne M. Valente va il merito di aver trasformato Mariya Morevna in *Deathless*, del 2014, da semplice guerriera ridotta al silenzio a personaggio complesso e molteplice, spettatrice dei cambiamenti sociali della Rivoluzione bolscevica che segnò il crollo dei Romanov alla Seconda Guerra Mondiale. In *Deathless*, Valente rielabora personaggi, ambientazioni e pattern narrativi del folklore russo, non dimenticando il debito con la tradizione del realismo magico di Bulgakov e con la *feminist revisionist mythology* inaugurata dalla speculative fiction degli anni '70 con Angela Carter, Tanith Lee e Marion Zimmer Bradley. Valente sovverte il mito tradizionale esplorando il rapporto tra amore, violenza e agency femminile, facendo di Mariya una figura che evolve da vittima designata a consapevole artefice del proprio destino, trasformandola da semplice guerriera a

[42] A. AFANASJEV, *Russian Folk-Tales,* trad. di L. A. Magnus, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., New York 1916.
[43] M. L. VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, trad. di P. Carriera, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 119.
[44] V. E. FRANKEL, *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend*, McFarland, Jefferson 2014.

protagonista attiva e complessa. Il romanzo conserva la struttura della fiaba russa raccolta da Afanasyev, specie nei suoi manierismi formulaici delle tre prove, così come nella manifestazione dei cavalieri-uccello che si manifestano per reclamare la dote di Mariya Morevna e che finiscono per prendere in mogli le sorelle di Mariya, che verrà reclamata da Koschchei, Zar della Vita e sovrano di un regno fiabesco remoto, in contrapposizione con la sua nemesi, lo Zar della Morte. Koshchei si presenta a Mariya e ne rivendica la dote, e con lei partirà verso il Regno della Vita.

La riscrittura di Catherynne M. Valente in *Deathless* introduce due elementi fondamentali di differenziazione rispetto alla fiaba tradizionale. In primo luogo, Mariya Morevna assume il ruolo di protagonista del viaggio dell'eroe proppiano, sostituendo simbolicamente Ivan, che nella versione di Valente viene ridotto a un personaggio ancillare. Pur replicando lo schema della curiosità maschile—poiché Ivan, come nella fiaba originale, libera involontariamente Koshchei l'Immortale—la narrazione sovverte il modello tradizionale, ponendo Mariya al centro dell'azione e del percorso di crescita.

Un secondo elemento chiave è la ridefinizione del personaggio di Koshchei. Nella tradizione russa, Koshchei è un antagonista privo di qualsiasi connotazione positiva, raffigurato come una figura spettrale legata alla morte.[45] *L'Encyclopedia of Mythology and Folklore*[46] lo descrive come uno scheletro avvolto in un mantello nero, con una falce in mano, un'iconografia che lo assimila alla Morte mietitrice medievale. In *Deathless*, tuttavia, Valente trasforma profondamente la sua immagine: il suo aspetto è romanticizzato ed edulcorato, tanto che viene introdotto nella narrazione come «A handsome young man in a handsome black coat», quando giunge per reclamare la dote di Mariya. Inoltre, il suo nome viene spesso abbreviato in Kostya, un diminutivo affettuoso che sottintende una maggiore intimità tra i personaggi.

Questa reinterpretazione si inserisce all'interno di un più ampio trend postmoderno di romanticizzazione dei villains, un fenomeno che ha preso piede negli anni 2000, specialmente con le figure dei vampiri. Barbora Vinceova e Ruslan Saduov collegano il trattamento riservato a Koshchei alla tradizione inaugurata dai romanzi della saga di *Twilight* di Stephenie Meyer e dalla serie HBO *True Blood*, e riconducono le sue origini ai lavori di Anne Rice, in cui il fascino del villain si lega alla glamourizzazione dell'abuso, della dipendenza affettiva e del narcisismo.[47] Nonostante la complessità del personaggio di Koshchei, *Deathless* si distingue per l'agency della sua protagonista. Mariya Morevna non è una figura passiva: al

[45] B. VINCZEOVA E R. T. SADUOV, *Turning History into a Fairy Tale: The Borders of Reality and Fiction in Catherynne Valente's 'Deathless'*, in «Marvels & Tales», 31, 2017, pp. 26-44.
[46] J. SHERMAN, *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*, 1–3, Routledge, Londra 2008, p. 599.
[47] V. L. GODWIN, '*Never Grow Old, Never Die': Vampires, Narcissism and Simulacra*, in «Interactions: Studies in Communication & Culture», I, 3, 2012, pp. 91-106.

contrario, il romanzo può essere considerato un Bildungsroman fantastico, in cui la protagonista evolve da giovane inesperta a comandante militare, guidando l'armata di Koshchei nella guerra tra Vita e Morte. La sua emancipazione non si limita al piano simbolico, ma ha anche una valenza femminista. Irina Drobot osserva come le eroine delle riscritture fiabesche contemporanee «Are no longer ulnereable [and] possess enough rationality (which is a male qualiity) tu judge things objectively».[48] L'arco narrativo di Mariya si conclude infatti con una sovversione della dinamica eteronormativa dei rapporti abusivi: non è Koshchei ad abbandonarla o a tenerla prigioniera, bensì è lei a scegliere di lasciarlo e di condurre il proprio esercito.

Ciononostante, in *Deathless* connotati reattivi di Mariya Morevna vengono messi in evidenza in Valente, e la protagonista rifiuta la propria passività. *Deathless* può infatti essere considerato un *Bildungsroman* fantastico. Assistiamo ad una crescita del suo personaggio dall'inizio del romanzo, in cui ci viene presentata come una giovane priva di esperienza a una gerarca militare esperta e leader delle armate dell'esercito di Koschei nella guerra tra l'armata della Vita e l'armata della Morte. Il risultato dell'emancipazione identitaria di Mariya Morevna nella riscrittura di Valente è sia il frutto di una rinnovata rappresentazione femminista di personaggi del fiabesco che, come afferma Irina Drobot, «are no longer vulnerable [and] possess enough rationality (which is a male quality) to judge things objectively», sia una divergenza dalla dinamica eteronormativa dei rapporti abusivi: è Mariya, infatti, ad abbandonare Koshchei anziché esserne prigioniera, e a condurre le sue armate.

Per concludere, l'analisi delle riscritture dei motivi fiabeschi da parte di Carmen Maria Machado, Angela Carter e Catherynne Valente rivela una profonda riflessione sulle dinamiche di genere nella società contemporanea attraverso una lente critica e intertestuale. Attraverso un approccio femminista e una rilettura dei temi classici della fiaba, le autrici trasformano i personaggi femminili da vittime passive a individui complessi e agenti attivi della propria narrazione. In primo luogo, tutte e tre le autrici esplorano il tema del divieto violato, la punizione femminile, i doppi standard e la disobbedienza femminile, mettendo in discussione le narrazioni patriarcali delle fiabe tradizionali e evidenziando l'oppressione e la violenza subita dalle donne nell'immaginario simbolico. In secondo luogo, attraverso un approccio intertestuale, le autrici contestano le narrazioni patriarcali dei racconti fiabeschi, riscrivendo i personaggi femminili come agenti attivi della propria storia anziché vittime passive del destino. Esplorano le implicazioni culturali e sociali della misoginia presente nelle fiabe classiche e la sua persistenza nella società contemporanea. Le protagoniste

[48] I. A. DROBOT, *Adapting the Fairy Tale to Present-Day Times and Concerns*, in «The Scientific Journal of Humanistic Studies», XII, 7, 2015, pp. 44-52, p. 44.

emergono come soggetti senzienti e resilienti, non più come simulacri allegorici, e sfidano i lettori a riconsiderare le narrazioni convenzionali sul ruolo delle donne nella letteratura e nella società.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Between Hauntology and Entology: Hélène Cixous and the nature of 'mdeilmm' in Mdeilmm: Paraule de Taupe

Tra Spettrologia ed Entologia: Hélène Cixous e la natura di 'mdeilmm' in Mdeilmm: Paraule de Taupe

BERTA GALOFRÉ CLARET

ABSTRACT

This article explores the intersection of death, life, and language through Hélène Cixous's Mdeilmm: Parole de taupe. *Anchored in the anecdote of a scene where Victor Hugo reportedly heard a mysterious word from Shakespeare, the study analyzes Cixous's approach to the phantasmagorical, moving beyond a purely semiotic perspective. The paper examines some strategies for engaging with the ineffable through the lenses of Hauntology and a new perspective, Entology.*

KEYWORDS*: Cixous, Derrida, negative discourse, spectre, hauntology, entology.*

Questo articolo esplora l'intersezione tra morte, vita e linguaggio attraverso Mdeilmm: Parole de taupe *di Hélène Cixous. Basandosi su un episodio dell'opera in cui durante una seduta Victor Hugo avrebbe sentito una parola misteriosa da Shakespeare, lo studio analizza l'approccio di Cixous al fenomeno fantasmagorico, muovendo oltre una prospettiva solo semiotica. Il saggio esamina come affrontare l'ineffabile attraverso la lente dell'*hauntology *e di una nuova prospettiva d'analisi, l'*entology.

PAROLE CHIAVE*: Cixous, Derrida, discorso negativo, spettro, hauntologia, entologia.*

AUTHOR

Berta Galofré Claret (BA in Humanities UPF, MA in Contemporary Thought UB) is currently a PhD student at Vrije Universiteit Brussel. She is carrying out a thesis on Emmanuel Levinas's aesthetics with a particular focus on the notions of music and singing.
Berta.Galofre.Claret@vub.be

1. *Introduction*

In 2022, Hélène Cixous published *Mdeilmm: Parole de taupe*,[1] a book whose main concern lies in the exploration of the interconnection between *death*, *life*, and *language*. Employing an obscure style characteristic of Cixous's work, these topics are addressed by invoking both real and literary ghosts. The former includes familiar names that Cixous recognizes and that can be easily identified through the biographical information she provides; the latter consists of characters from Dostoevsky's *The Idiot*, Hugo's *The Last Day of a Condemned Man*, or Poe's *The Gold Bug*. The relationship established by the protagonist with the spectral voices that haunt her compels her to question the boundary between life and death and how each dimension communicates with the other. It is precisely at this intersection of the two realms that the author positions herself and writes the story.

This article seeks to examine the stylistic and linguistic mechanisms employed by the narrative voice in *Mdeilmm: Parole de taupe* by Hélène Cixous to facilitate the exchange of messages between the realms of life and death, allowing them to communicate despite belonging to distinct dimensions. To this end, a critical analysis of the text will be conducted, determining how the narrative voice engages with death and how death, in turn, interacts with her. This approach will allow us to assess whether Cixous's work aligns with the framework of Hauntology Studies or, as proposed by Marta Segarra, one of the leading experts in Cixous Studies, it should instead be understood through the lens of *Entology*,[2] a new theoretical paradigm that Cixous's novel may inaugurate. While Hauntology concerns itself with revenants, spectral entities that intrude upon the world of the living, Entology suggests the inverse: the incursion of the living into the realm of the dead. The following pages will explore this largely unexamined phenomenon, reconsidering its significance and theoretical implications within Cixous's book.

To this end, particular attention will be devoted to a pivotal scene that encapsulates this phenomenon: the episode from which the novel derives its title. This scene unfolds during a spiritism session between Victor Hugo and William Shakespeare, in which the French writer, after persistently urging the English playwright to communicate, purportedly receives the cryptic response "*Mdeilmm*". By interrogating *mdeilmm*, this study seeks to demonstrate how Cixous's linguistic choices forge a link with the magical, thereby facilitating access to the transcendental. This analysis will be anchored in the framework of negative

[1] Cfr. H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe*, Éditions Gallimard, Paris 2022.
[2] M. SEGARRA, *Voyage dans l'antarctique de la Mort – sur Mdeilmm de Hélène Cixou*, AOC Media, 2022, https://aoc.media/critique/2022/12/11/voyage-dans-lantarctique-de-la-mort-sur-mdeilmm-de-helene-cixous/ [visited 4/02/2025].

discourse, engaging with the philosophical perspectives of Gerald Bruns, Jacques Derrida, and Giorgio Agamben to further elucidate the complexities of this phenomenon.

2. *Main elements of* Mdeilmm: Parole de taupe

2.1. *Death, ghosts and enchantment*

Already in the opening pages of *Mdeilmm*, the narrative voice confesses a deep sense of disturbance: «L'idée de la Mort m'avait prise en otage. Elle existe. Qui ? La Mort. L'idée».[3] A few lines later, this anxiety is further elaborated: «Je suis, comme ces poètes malades, ces poètes inspirés de maladie, occupée jusqu'à l'obsession par l'Idée de mes Morts, je suis frappé à l'âme, je suis comme mon oncle Freud poursuivi par une petite hantise qui le surprend n'importe à quel moment n'importe où et le ridiculise, c'est une manie, c'est un visitation chronique».[4] Within this context, works such as Dostoevsky's *The Idiot* come to the fore, as the protagonist obsessively rereads its passages: «Je me hâtai de consulter *L'Idiot*. Déjà l'idée de trouver un écho à mon angoisse agit comme une magie bénéfique».[5] The scene that captivates her most is the execution depicted in the Russian novel, particularly the way the event is narrated: «Dans ce récit si long si angoissé, si tremblant et écumant, on voit que le narrateur doit s'y reprendre plusieurs fois pour parvenir à achever l'exécution».[6]

In a sense, Cixous is drawn to the impossibility of narrating death, particularly the precise instant of death. A death that never fully arrives, leaving the narration itself in a state of agonizing suspension. «Que de temps il aura fallu entre 'il meurt' et 'il est meurt' et ensuite entre 'il est' et 'mort'»,[7] she wonders, revealing her deep engagement with language and its capacity to express ineffable realities.

On the one hand, Cixous interrogates her comprehension of death by exploring several approaches, yet always with the intention of glimpsing the precise moment just before expiration, as if this instant could contain the secret that preoccupies her: «Je dois absolument retourner en arrière dans le temps, quand on en était à l'instant d'avant la séparation, l'instant où tout se joue».[8] On the other hand, as if conducting fieldwork, she examines the last words uttered by the living, both literary and real examples, as they transition into death: «Je cherche obstinément les derniers mots,

[3] H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe* cit., p. 19.
[4] Ivi, p. 21.
[5] Ivi, p. 18.
[6] Ivi, p. 23.
[7] Ivi, p. 61.
[8] Ivi, p. 37.

toutes ces clés que les sages et les saints nous ont laissées au moment du dernier des derniers souffles, à l'instant de la coupure, cet instant quand l'issue est encore indécise et déjà le Voyageur voit ce qu'il n'a encore jamais vu».[9] Within this context, for instance, she recalls the final words of Socrates before his death: «rappelle-toi, nous devons un coq à Esculape».[10]

Simultaneously, she begins to question alternative modes of perception that extend beyond linguistic faculty. That is, rather than solely seeking words capable of articulating reality through conventional vocabulary, she becomes particularly interested in auditory perception:

> Je suivais la Mort. La Mort arrive. Elle met du temps. On ne la voit pas. On l'entend. Elle halète. Elle parle par râles, elle avance à grands râles. Parâles extra-humains. C'est ce qui nous fait peur : la non-forme, la présence insaisissable, le frôlement d'un vent froid, cette force qui chemine sans aspect.[11]

In a sense, Cixous seeks out death in order to let it speak. Not only the instant itself, but everything connected to that moment, the living-dead or the objects surrounding them, as she exclaims: «si la guillotine pouvait parler, dis-je».[12]

Nevertheless, in her approach death gradually infiltrates her life to such an extent that she begins to feel haunted, dispossessed of common reality: «J'attribue ces moments de hantise à la fréquentation excessive des morts»,[13] she states. This way, as the book progresses, and through her explorations of the liminal moment between life and death, the narrator induces herself into an intermediate, hallucinatory state in which she no longer fully belongs to any specific place. This becomes evident in the following passage: «Je ne rêvais pas, j'étais dans la chambre, je ne voyais pas comment en sortir, puisque j'avais perdu le temps. Je dis à ma fille : 'Je suis bloquée dans une hallucination hallucinante'. 'Tu me parais parfaitement normale' dit ma fille»,[14]. Later she adds: «Je ressens l'inquiétude la plus aiguë et cet état d'étrangeté honteuse qui m'incite à téléphoner à des personnes proches, supposant qu'elles ne sont que dans une réalité. J'ajoute que ces réalités jumelles où je suis seule sont conjointes et simultanées. J'y suis moi-même».[15] In this sense, she finds herself trapped in a reality that has now split in two, one that remains imperceptible to others.

[9] Ivi, p. 38.
[10] Ivi, p. 45.
[11] Ivi, p. 31.
[12] Ivi, p. 39.
[13] Ivi, p. 70.
[14] Ivi, p. 99.
[15] Ivi, p. 100.

2.2. *The Failed Attempt to Express Enchantment*

It is from this new state that the narrator attempts, unsuccessfully, to explain this liminal moment. «Racontez-moi, me disait mon médecin».[16] The narrator then proceeds to elaborate:

> Aussitôt je me mis en devoir de raconter. Les mots encercleraient la deuxième réalité et lui passeraient les rênes. J'en étais convaincue. Je veux raconter ce qui vient de se passer, à la minute, ce qui vient de passer là, ma langue prête, ce qui arrive, j'avance un mot à l'instant il file, ça s'effiloche, c'est encore là, juste devant moi, je m'y reprends. Un mot s'avance et part d'un bond en sens contraire. C'est insaisissable, ça va trop vite, c'est parti, comme un rêve qui se tire. Des heures, en vain.[17]

The narrator fails to express herself, to make herself understood. From this failure, she changes her strategy, allowing the dead to speak, since she is unable to do so herself. The dead who live with her: «Touts mes amies sont parties. Comme je les ai oubliées. Les oublis accompagnent ma Solitude. Ma Solitude prend la parole».[18] It is interesting how the narrator addresses her cohabitation with these hallucinatory voices: «Après leur dissipation, elles laissent les jambes faibles une fatigue pèse dans tout l'espace corporel».[19] Here, Cixous establishes another way of relating to these spectral voices, in spatial and corporeal terms.

In this attempt to listen to the dead and their words, the central moment of the work unfolds: the spectral scene between Victor Hugo and Shakespeare.

2.3. *Mdeilmm* and the spectral language

Amid the voices that assault the narrative voice, an explanation begins of an event that took place on January 22, 1854. It describes the spiritism session organized by Victor Hugo. During this session, the narrator explains the contact with William Shakespeare and the supposed word the English writer communicated when asked to speak. «C'est la première fois que j'entends une parole en fantôme. Je ne suis pas certaine de l'écrire correctement»,[20] the narrator claims after receiving the following message: "mdeilmm," which she considers a 'phantasmagorical word' [*parole en fantôme*].

[16] Ivi, p. 101.
[17] Ivi, p. 101.
[18] Ivi, p. 103.
[19] Ivi, p. 104.
[20] Ivi, p. 109.

What becomes significant here is the questioning that she shortly afterward raises regarding its status as a word: «D'où vient, dis-je à mon fils, que la résistance indéniable qu'offre ce mot – si c'ést-un-mot – à l'assimilation par le commun des usages dont nous sommes, ne trouble aucunement les quatre interlocuteurs».[21] As for the questioning of its possible status as a word («si c'ést-un-mot»), what becomes intriguing is the second definition that Cixous provides for "mdeilmm": «objet sonore dont les vibrations s'annoncent incalculables».[22] Far from being a trivial clarification, the introduction of the sonorous as a new perspective for approaching the phenomenon shifts the initial emphasis from its status as a word to a focus on its sound, emphasizing an alternative perception and understanding of its message. This is made clearer when Cixous asserts: «Quand 'Shakespeare' innombrable sous son nom dit Mdeilmm il n'écrit pas, il parle. Ensuite il faut arriver à écrire»,[23] highlighting its original sonorous nature, rather than viewing writing as the privileged means to approach it. Therefore, what becomes crucial in the analysis of "mdeilmm" could precisely be the sound, as it introduces a new modality for deciphering the phantasmagorical message.

As Cixous previously stated, interpreting "mdeilmm" as a word is problematic due to its ambiguity in terms of linguistic classification and identifiable content. Given this complexity, it seems more fruitful to explore alternative modalities for engaging with phantasmagorical language within this context. Building on Cixous's text, the following pages will interpret this stylistic choice through the lens of negative discourse, illustrating how it emphasizes not only the sonorous but also the spatial implications of the message. This approach opens new avenues for ascribing meaning to ineffable messages. Through this exploration, we can better understand how Cixous uses "mdeilmm" to challenge traditional linguistic boundaries and create novel possibilities for making meaning in the liminal space between life and death.

3. *Negative Discourse: Approaching "Mdeilmm"*

According to Gerald Bruns, negative discourse is «a form of speech which attempts to isolate the act of signification from its results, that is, from the formation of a signified».[24] A clear example of this can be found in poetry, where, despite the failure of logic in evoking what the poet wants to express, the inadequacy that

[21] Ivi, p. 113.
[22] Ivi, p. 114.
[23] Ivi, p. 122.
[24] G. BRUNS, *Negative Discourse and the moment before speak: A metaphysics of Literary Language* in *Modern poetry and the idea of Language*, Yale Univ. Press, New Haven 1974, p. 193.

emerges as a result becomes a source of new meaning. Thus, the value of negative speech lies in its liberation from its initial function. What becomes relevant is not the direct message it emanates, but what is revealed from the unspeakable aspect of this incongruity, and which nonetheless brings the poeticized reality into being. Put differently, in negative discourse what is important is not the signified itself, but an activity that goes beyond meaning to engage with the word itself, thereby abolishing the world of signified.[25] In accordance with it, what becomes important for us now is not the possible shared meaning of "mdeilmm", but the potential of its acoustic image.

This becomes evident from the following passage: «Je suivais la Mort. La Mort arrive. Elle met du temps. On ne la voit pas. On l'entend». What is important here is the phrase «we hear it», as it is fundamental for understanding how the author intuitively perceives the manifestation of death in its various forms. The question, then, is: what is heard? The narrator presents the following: «Elle halète. Elle parle par râles, elle avance à grands râles. Parâles extra-humains. C'est ce qui nous fait peur : la non-forme, la présence insaisissable, le frôlement d'un vent froid, cette force qui chemine sans aspect».[26] According to her, what is heard is a wheeze [*râle*], a panting [*halètement*], creating what she calls "Parâles extra-humains", an expression that plays with the French words for "word" [*parole*] and "wheeze" [*râle*]. This reasoning would lead the narrator to interpret an otherworldly, breathless voice, the sound of which represents the closest possibility to hearing death or the way death could manifest itself within the human realm.

Continuing with the concept of negative discourse, Giorgio Agamben's conception of voice, which he defines as the original negative articulation of discourse,[27] provides further clarity. Agamben describes the voice as a meaningless pre-verbal discourse.[28] In this case, the voice represents the ultimate reversal of discourse, a sound devoid of content, but meaningful in itself. This framework is particularly relevant in the case of *mdeilmm*, as it allows for its interpretation not as a conventional discourse or a mere sound, but rather as a disruptive voice, a groan or a murmur, which serves as the solution, the work presents for establishing communication between worlds. This idea becomes so central that it even shapes the title of the work: «Je devrais appeler ce livre Mdeilmm»,[29] a notion that, as the story indicates, the publisher is hesitant about: «Le problème, dit l'éditeur, c'est

[25] Ivi, p. 206.
[26] Ivi, p.31.
[27] G. AGAMBEN, *Language and death: The place of negativity*, University of Minnesota Press, Oxford 1982, pp. 37-39.
[28] Ivi, p. 48.
[29] H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe* cit., p. 110.

qu'on n'arrive pas à le prononcer. – Mon éditeur réfléchit. Est-ce un mot ?».[30] The sound becomes an indecipherable intruder for humans, which, as the narrator points out, is nevertheless significant: «J'aime Mdeilmm. Mdeilmm n'est pas un accident neurologique. Mdeilmm a existé».[31] It is the very fact that *mdeilmm* has existed for the narrator that transforms it into a testimony of what is described in the text as «une collision entre deux langues»,[32] a phenomenon that resists a decipherable etymology.

The indecipherability of the message, which might seem to lead us down a dead-end, raises the question of what to do with such a message, despite the fascination of the phenomenon. Yet, the author appears to find a way forward. The narrator says, referring to *mdeilmm*:

> Ce mot nous fait parler. Il bouge. Il provoque, bouscule. C'est du déséquilibre. Je vacille. Pendant un temps Hugo est envoûte par sa marionnette. Ça arrive. Quand on est envoûté on ne sait pas qu'on est envoûté. On s'envoûte. Il suffit d'un mot. Le mot ensorcèle son disant. Le disant pense penser. Il pense, il ne pense pas. Le mot remue sur la table. Il fait bouger. Mdeilmm me fait marcher. Il est en déséquilibre. J'écris déséquilibre. Pas déséquilibre. Je m'appuie sur un grand nombre de gens différents, tant de pieds et regards, c'est ce qui me pousse, me fait avancer me donne les vertiges [*bold mine*].[33]

In light of this, Cixous finds not in the message itself but in the phenomenon, it provokes, its incongruity. The phantasmagorical sound and its noise captivate the human ear and move it, both mentally and physically. It is as if the very word *mdeilmm* has the power to become a spell, immobilizing or physically unbalancing the subject who hears it. This experience resonates with the physical state the narrative voice finds itself in after the constant recollection of the ghosts, both familial and literary, that visit her: «Je suis bloquée dans une hallucination hallucinante».[34]

This debate on the hallucination or enchantment resulting from the intimate connection between human life and death, and vice versa, raises the question of whether Cixous aligns with the Hauntological movement or, as Marta Segarra suggests, introduces a new field: Entology. This issue will be explored in the following section.

[30] Ivi, p. 111.
[31] Ivi, p. 112.
[32] Ivi, p. 113.
[33] Ivi, p. 121.
[34] Ivi, p. 99.

4. *Hauntology vs. Entology: Revisiting the Relationship Between Life and Death in* Mdeilmm: Parole de Taupe

Hauntology or Spectrality Studies has its inspiration in Jacques Derrida's *Specters of Marx*.[35] In it, he revolutionized our perception of Ontology, suggesting that our existence is haunted by unresolved pasts, or what he called *specters*. Briefly, Derrida, by introducing this hauntological and spectral dynamic, opened a new way of analyzing our potentialities of being and expression. Additionally, one major development of Derrida's work is the identification of the ethical consequences of the unique temporality of the spectre, and it is this new means of engaging with the spectral alterity of the other. Certainly, the framework of spectrality and the figure of the spectre as a motif of inquiry was not initiated by Derrida; before him, the Psychoanalytic School had already begun research on this temporal and mimetic paradox. However, while the psychoanalytic tradition tended to assume that the phantom's secret could be revealed, Derrida, on the contrary, viewed the spectre's secret as a productive opening of meaning rather than a determinate content to be uncovered. As Derrida argued, instead of talking about the Spectre, discussing with it, or speaking to it, he advocated for making or letting the spirit speak and offering welcome.[36]

This hauntological perspective closely aligns with the strategy employed by Cixous in her work, as the book clearly presents a protagonist haunted by spectres.[37] Furthermore, the narrative voice's approach to spectres is not invasive, as it does not seek to uncover their message. A clear example of this is the way she relates to *mdeilmm*,[38] whose meaning remains open.

As already mentioned, Hauntology is the defiance of the traditional way of understanding the study of being. In the case of Cixous's work, what is haunted is not only the listener of "mdeilmm", the narrative voice that is submerged psychologically in a displaced state by the phenomenon of enchantment, but also the received message. A message that finds itself waiting to be deciphered, but in its impossibility becomes an absolutely indeterminate messianic promise that wants to

[35] J. DERRIDA, *Specters of Marx*, Routledge, New York 2006.
[36] Ivi, p. 221.
[37] See: «Je suis, comme ces poètes malades, ces poètes inspirés de maladie, occupée jusqu'à l'obsession par l'Idée de mes Morts, je suis frappée à l'âme, je suis comme mon oncle Freud poursuivi par une petite hantise qui le surprend n'importe à quel moment n'importe où et le ridiculise, c'est une manie, c'est une visitation chronique». H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe* cit., p. 21.
[38] See: «Est-ce un mot ? Un nom propre ? – Prudent. Hospitaliser. – Un migrant ? Il y a tant de vocables venus de tant de langes en transit dans la langue française. Ou un de ces vestiges d'une religion dont les dieux n'on pas fait long feu ? Prononce-t-on chaque lettre l'une après l'autre ? – Ça se prononce d'un souffle, dis-je, ce n'est qu'une syllabe. Mdeilmm. – Un intrus, un crachat d'Artaud, on ne se sait jamais. C'est peut-être une clé trouvée dans une bouteille d'Edgar Poe». Ivi, p. 111.

be revealed but never fulfilled. This indeterminacy leads Cixous to state: «Mdeilmm n'est pas fini, ne finit pas».[39] And if it never ends, it is precisely because it fails to reveal itself in its entirety. This places it in a state of absent-presence, which is typically spectral, immersed in a disjointed perception of time – both temporally and spatially dislocated. As a result, its compatibility and communication with the realm of the living become profoundly complex.

However, Marta Segarra, in contrast to Hauntology, in her article *Voyage dans l'antarctique de la Mort – sur Mdeilmm de Hélène Cixous* (2022) argues that «Hélène Cixous inaugure ici une 'entologie' où la Vie se greffe à la Mort, et inversement», further adding that «le parti pris de celle-ci ‹pour la vie› n'est tel qu'à condition que la vie inclue aussi la mort, ou les morts».[40] This consideration appears promising, but the scholar provides no further explanation of the idea, leaving the reader with a sense of confusion and a lack of clarity.

As seen, Cixous's book is an intersection of expressions from both the living and the dead. Yet, at its core, it remains a ghost story, something Segarra herself acknowledges: «Mdeilmm est 'une histoire de spectres'».[41] The proposal of an *Entology* suggests that the novel moves beyond the mere presence of ghosts haunting the narrative voice. In other words, the crucial aspect is not the spectres themselves, but rather the narrator's active engagement in seeking them out and, ultimately, achieving an ethical form of coexistence, similar to what Derrida was also pursuing.

The aim of this article is not to dismiss either approach, Hauntology or Entology, but rather to understand them as complementary. The narrative voice is haunted; in this sense, it is a clear example of a hauntological experience, as spectres pursue her throughout the novel, blurring the boundaries between two realities that merge into one,[42] the nature of which remains unclear: «je ne suis pas 'allée' je m'y suis trouvée abandonee. N'étant pas allé je se savais pas comment revenir».[43] This experience shapes her ontological state, as the traces of the dead disrupt her understanding of reality. At the same time, despite the narrator's initial confusion, there is no explicit rejection of the phenomenon, nor does it result in madness or despair. On the contrary, and this is where the concept of Entology becomes

[39] Ivi, p. 169.
[40] Cfr. M. SEGARRA, *Voyage dans l'antarctique de la Mort – sur Mdeilmm de Hélène Cixou* cit.
[41] *Ibid*.
[42] See : «Je suis dans deux réalités, l'une est plus colorée que l'autre, l'autre est un peu *passée*, ténue, mais sincère, véridique. C'est cette légère pâleur qui m'amène à l'appeler *l'autre*. Mais peu-être l'autre n'est elle pas l'autre de l'une. Cependant c'est dans la dite *l'une* que je ressens l'inquiétude la plus aiguë et cet état d'étrangeté honteuse qui m'incite à téléphoner à des personnes proches, supposant qu'elles ne sont que dans une réalité. J'ajoute que ces réalités jumelles où je suis seule sont conjointes et simultanées. J'y suis moi-même ». H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe* cit., p. 100.
[43] Ivi, p. 102.

particularly promising, the novel presents a process of reconciliation[44] and acceptation[45] of their presence. In this sense, while the work neither seeks to dispel the ghosts nor decipher them as strange messages from another realm but rather views them as constitutive of the same realities, it does generate a certain hauntologisation of the subject. In fact, it is through her hauntologisation that reconciliation becomes possible, or rather, the integration of death as constitutive. The characters that appear in the story, with whom the narrative voice shares her altered state, do not recognize this double reality; they cannot identify death as part of common existence, even if the dialogue that the narrative voice has with other mortals makes them, through her observations, participants in her new reality. All this leads us to conclude that both Hauntology and Entology describe the process experienced by the narrative voice, with the understanding that the former is possible because the latter takes place.

In conclusion, *Mdeilmm: Parole de taupe* proposes an alternative relationship with the spectres that invade the memory and the existence of the living. Avoiding any consideration of madness, while alluding to the hallucinatory state in which the narrator exists, the focus is placed on the coexistence of the two realities, the living and the dead, acknowledging the intricate relationship between these dimensions. This relationship, as seen according to the text, is only possible if the characters find themselves in a certain altered ontological state. Far from considering this altered ontology a weakness, Cixous reframes it as a source of strength, as it enables an alternative mode of relation, one that, as previously examined in relation to *Mdeilmm* as a message, is intrinsically perceptive and sensorial, capable of embracing otherness, that is, what lies beyond the boundaries of traditional frameworks. In other words, it fosters the creation of new ethics, a new way to relate otherness. This is where Derrida's closing words in *Specters of Marx* become illuminating in this context, as if Cixous's text serves as a continuation of the task he proclaimed:

> By learning not how to make conversation with the ghost but how to talk with him, with her, how to let them speak or how to give them back speech, even if it is in oneself, in the other, in the other in oneself: they are always there, specters, even if they do not exist, even if they are no longer, even if they are not yet. They give us to rethink the "there" as soon as we open our mouths.[46]

Cixous not only interrogates this *there* by introducing a dual reality between life and death but also reappropriates the words of the dead as real entities: «J'aime

[44] See : «Il faut des morts, et leur consentement. Eve ne marchera jamais. C'est pour cela que je l'adore». Ivi, p. 170.
[45] See : «les morts, qui ne sont rien sans nous, sont nos maîtres». Ivi, p. 118.
[46] J. DERRIDA, *Specters of Marx* cit., p. 221.

Mdeilmm. Mdeilmm n'est pas un accident neurologique. Mdeilmm a existé».[47] This is how she gives voice to the specter, acknowledging it as a constitutive reality of both the world and the being it haunts.

Thus, this article has examined the contrast between Hauntology and Entology within the work by Hélène Cixous: *Mdeilmm: Parole de taupe*, as well as analysed, through a critical textual approach, the way in which the narrative voice interacts with spectral entities and their messages. The findings open up a new way of engaging with memory and its expressions, which become meaningful through other sensory channels that transcend the rational discourse.

[47] H. CIXOUS, *Mdeilmm: Parole de taupe* cit., p. 112.

SEZIONE IV

LE RAPPRESENTAZIONI

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Animismo disegnato. Storie e culti nel cinema d'animazione italiano

Drawn Animism. Stories and Cults in Italian Animation

MARTINA VITA

ABSTRACT

Il cinema italiano ha sempre rappresentato la dimensione folkloristica e mitologica del Paese, mostrando il forte legame con la natura insito nelle pratiche rituali. L'animazione, intesa come animismo rappresentazionale nella misura in cui si conferisce movimento a oggetti inanimati, traduce concezioni animiste in chiave visiva e narrativa. Tale accezione sembra concretizzarsi nell'animazione italiana in opere filmiche e seriali come Allegro non troppo, Aida degli alberi, Totò Sapore *e* Winx Club.

PAROLE CHIAVE: *animismo, animazione, Italia*

Italian cinema has represented the country's folkloric and mythological dimension, showing the deep connection with nature in ritual practices. Animation, in its meaning as representational animism to the extent that movement is given to inanimate objects, translates animist concepts into visual and narrative forms. This notion materializes in Italian animation through films and series such as Allegro non troppo, Aida degli alberi, Totò Sapore, *and* Winx Club.

KEYWORDS: *animism, animation, Italy*

AUTORE

Martina Vita è dottoranda di ricerca in "Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza" presso l'Università degli Studi Roma Tre. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla valorizzazione e riscoperta del Fondo Gamma Film. È autrice di saggi su riviste di settore e su volumi collettanei, e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul cinema d'animazione e le sue interrelazioni con il digitale e le forme di precinema.
martina.vita@uniroma3.it

«La nostra Italia è una terra di culti antichi, ricca di forze naturali e soprannaturali, e quindi ognuno ne sente l'influenza. Del resto, chi cerca Dio lo trova dove vuole», esclama una donna mentre partecipa alla "parata mediatica" messa in scena in una delle sequenze più emblematiche de *La dolce vita* (F. Fellini, 1960): la presunta apparizione della Madonna a due bambini viene interpretata dall'anziana come una manifestazione di quelle credenze popolari legate a forze ancestrali che pervadono la penisola fin da tempi remoti. Poco importa se l'evento sia dunque realmente frutto di un'intercessione divina; l'atto di fede si basa sulla credenza di una spiritualità insita *nel* territorio italiano, al quale afferiscono visioni simbologiche e mistiche che hanno caratterizzato le genti italiche fin dall'antichità.

Il cinema italiano si è appropriato di tali visioni folkloriche rimediandole in rappresentazioni di carattere documentale, trasponendo le manifestazioni dei rituali magico-sincretici in chiave antropologica ed etnografica (propria dell'approccio demartiniano), oppure sfruttando la carica evocativa dell'immagine come veicolo memoriale che esprima «il senso della perdita di un mondo che stava scomparendo mentre veniva ripreso»[1] (come nel cinema documentario di Vittorio De Seta).

Un animismo sinestetico e visuale, che può essere inteso come il rapporto tra spiritualità, natura e cinema attraverso forme linguistiche che non necessariamente devono rifarsi al realismo rappresentativo delle condizioni sociali,[2] ma che, al contrario, risiedono molto spesso nella carica evocativa delle immagini come riscrittura significale di pratiche culturali e cultuali.

In questo senso, il cinema d'animazione può essere inteso come il maggiore interprete di tali suggestioni: da un punto di vista propriamente ontologico, l'animazione è stata più volte interpretata come pratica animista, in quanto linguaggio filmico che permette di conferire movimento a oggetti e soggetti inanimati e privi di "anima".

Il contesto italiano sembra recepire tale definizione nella trasposizione più o meno esplicita ed esplicativa di pratiche e concezioni animiste, attraverso la costruzione di storie e narrazioni fantastiche che si indirizzano e si focalizzano su una visione trascendentale del rapporto tra uomo, natura e spiritualità.

Per dar conto di una accezione mitopoietica di tale interrelazione, sembra interessante analizzare alcuni prodotti paradigmatici che, specialmente negli ultimi anni, hanno rappresentato in un'accezione fantastica la spiritualità insita nella natura e nelle pratiche culturali e cultuali legate ad essa. Il cinema d'animazione

[1] M.C. LASAGNI, *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*, Mondadori, Milano 2014, p. 184.

[2] Da un tale punto di vista, è interessante analizzare le perplessità di Ernesto De Martino rispetto alla rappresentazione popolare e folklorica nel cinema neorealista. Cfr. E. DE MARTINO, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, in «Film critica», 19, 1952, pp. 183-185.

italiano ha saputo far propria una concezione rituale legata al territorio e alle credenze popolari, per poi trasporla in forme narrative ed estetiche che pongono al centro, sia su un piano produttivo che diegetico, il panorama paesaggistico e una cultura di compartecipazione e di rispetto verso la natura e le sue forze spirituali. La valorizzazione del patrimonio ambientale italiano si coniuga alla mitizzazione dello stesso attraverso la creazione di cornici fantastiche basate sull'*animizzazione* delle forme e pratiche del disegno animato.

1. *L'animismo delle immagini in movimento*

Anzitutto sembra essenziale delineare una prospettiva teorica che coniughi da una parte la concezione filosofica e antropologica di *animismo* – e, di riflesso, di *panpsichismo* –, e dall'altra l'attribuzione di una natura animista all'animazione *tout court*, nell'accezione di tecnica in grado di conferire movimento e vita ad oggetti e soggetti inanimati.

Fondamentale è sicuramente la definizione ejzenstejniana, che si riferisce al disegno animato associandolo proprio alle concezioni animiste:

> Se si vuole, l'idea stessa di *animated cartoon* è come l'incarnazione del metodo dell'animismo. Quel *lasso di tempo* in cui un oggetto inanimato è dotato di vita e di anima, che noi conserviamo quando, avendo urtato una sedia, l'apostrofiamo come fosse un essere vivente, o quel periodo durevole durante il quale l'uomo primitivo fornì di vita la natura inanimata.[3]

E ancora, riprendendo le definizioni di Veselovskij e Lévy-Bruhl per una contestualizzazione terminologica, e riferendosi al cinema animato di Disney, afferma che

> in inglese si chiama animated cartoon. In questa definizione si sono fusi i due concetti: l'"animizzazione" (anima) da una parte e la "mobilità" (*animation* – animazione, movimento) dall'altra. E in effetti, il disegno è "animato dal movimento". Ma questa condizione di indissolubilità – di unità – dell'animazione e del movimento è già profondamente "atavica" e del tutto consona alla mentalità primitiva.[4]

Ecco che la definizione di *animated cartoon* data da Ejzenštejn trova una corrispondenza fenomenologica con l'accezione antropo-filosofica di animismo prototipica di Edward Tylor, secondo cui il culto dell'anima si identifica

[3] S. M. EJZENŠTEJN, *Walt Disney*, SE, Milano 2004, p. 58.
[4] Ivi, p. 74.

nell'attribuzione di un principio incorporeo e vitale (l'*anima*) ai fenomeni naturali e in generale a tutti quegli esseri viventi o inanimati che concettualmente non sembrano possederne.[5] Ma se la visione tyloriana è più accentrata sulla credenza di animismo come assunto religioso e spirituale, è probabilmente la definizione che ne fa Stewart Guthrie a risultare pregnante in questo contesto: l'animismo consisterebbe semplicemente nell'attribuire animazione ad entità inanimate, e nello specifico nel conferimento, da parte dell'uomo, di un'*antropomorfizzazione* a esseri non umani.[6] Ed ecco ritornare ad una visione ejzenstejniana, secondo cui l'umanizzazione degli animali nei miti e nei racconti consisterebbe in una recessione dell'essere umano ad un prestadio morale: gli animali, nelle fiabe, rappresenterebbero l'incarnazione dei tratti umani, esagerati nella loro conformazione simbolica e metaforica.[7]

Per non addentrarsi eccessivamente nella definizione di una concezione legata all'evoluzione religiosa e rimanendo nella sua formulazione propriamente immanente alla natura e al cosmo animato da un principio regolatore ed intelligente (oltre che intelligibile, proprio delle visione panpsichiste influenzate dal neoplatonismo), è interessante notare come un tale principio possa essere applicato alle pratiche dell'animazione di disegni e pupazzi come idea elementare di attribuzione di *anima* a qualcosa che, per principio applicativo, ne è privo. Nello specifico, una delle implicazioni derivanti dalla dottrina dell'animismo – e che a ben vedere sembra interessarci maggiormente nella definizione di animazione filmica – è l'*animatismo*, ovvero l'attribuzione di movimento agli oggetti naturali e inanimati.

Secondo una visione psicoanalitica, l'esigenza innata dell'uomo di controllare la natura e il cosmo induce ad un ripensamento del ruolo statico e immutabile del mondo inanimato: dotandolo di uno spirito e riconoscendo la propria supremazia, l'uomo garantisce a se stesso la possibilità di governo mediante le pratiche magiche, attraverso la consapevolezza che l'uomo primitivo ha nel potere del pensiero e dei suoi desideri.[8]

Scardinando tali concezioni da una semplice speculazione ascrivibile a popoli e tempi primitivi, estrapolando quindi il concetto di animismo come accezione filosofica ed applicandolo alle pratiche filmiche, possiamo sussumere come tale definizione possa essere intesa in termini di applicazione di una forma spirituale che conferisca movimento a oggetti inanimati attraverso forze interne e strutturali – oltre che concettuali – date proprio da un'agentività materiale proveniente

[5] Cfr. E.B. TYLOR, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. Vol. 2*, Cambridge University Press, Cambridge 2010. In particolare si rimanda al cap. XV *Animism (continued)*.
[6] Cfr. S.E. GUTHRIE, *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*, Oxford University Press, Oxford 1993.
[7] S.E. EJZENŠTEJN, *Walt Disney* cit., p. 71.
[8] S. FREUD, *Totem e tabu*, Newton Compton, Roma 1990, p. 143.

dall'esterno: sotto molti punti di vista, questa sembra essere la concezione ontologica di animazione come prodotto di una sequenza di oggetti e soggetti inanimati a cui viene conferito il movimento tramite la giustapposizione manuale di elementi statici.

> Tenendo conto delle differenti tecniche di realizzazione, si può definire il cinema d'animazione quel particolare mezzo espressivo che si ottiene con la successione, nel tempo, di immagini statiche realizzate ciascuna isolatamente, il cui movimento nasce al momento della proiezione e non come riproduzione di un movimento già esistente in fase di ripresa, come avviene nel cinema "dal vero".[9]

Da una tale prospettiva preliminare, che sembra utile nel definire un concetto come quello dell'animismo nella sua applicazione ad un ambito come quello filmico a cui apparentemente non sembrerebbe correlato, è interessante notare come il contesto italiano sia per certi versi portatore di determinate implicazioni significali rispetto a queste accezioni legate propriamente alla struttura concettuale dell'animazione come pratica animista. Questo perché la definizione semantica qui presentata sembra intersecarsi con un sentire e una pratica consolidate all'interno della cinematografia – principalmente documentaria e antropologica – di residuali rituali e religiosi che ancora permangono nel contesto italiano (legati specialmente al Meridione) e che rappresentano forme primitive di pratiche caratterizzanti determinate comunità sociali che continuano ad essere reiterate anche oggi. Il cinema documentario di Ernesto De Martino o di Gianfranco Mingozzi, ad esempio, si pone come esplicitazione rappresentazionale e contestuale di una realtà in cui la resistenza di un tale impianto rituale ha molto a che vedere con le pratiche cultuali legate alla natura, ai cicli biologici e sociali, coniugati ad una visione mistico-religiosa primitiva. Una tale istanza sembra preminente, sebbene non si possa darne conto in questo frangente, ma sicuramente è necessario tenerla in considerazione per quanto concerne l'adesione di alcuni prodotti animati a visioni e rappresentazioni di tipo animistico, seguendo in taluni casi una perpetuazione di tali visioni.

Il paradigma teorico fin qui illustrato sembra utile per rintracciare alcune corrispondenze tra la pratica tecnica dell'animazione e una sua struttura fenomenologica, che sembra convergere nell'idea di una forza motrice intrinseca all'oggetto filmico, concependo così il movimento come componente strutturale del linguaggio animato. D'altro canto si intende utilizzare lo stesso paradigma come strumento di analisi per studiare dei particolari casi di studio: avendo contestualizzato la presenza nel panorama italiano di particolari credenze culturali e cultuali di derivazione animista, che si traducono molto spesso in una

[9] G. RONDOLINO, *Tutto il cinema è animazione*, in «La valle dell'Eden», 16, 2006, pp. 17-18.

rappresentazione visuale nell'ambito del cinema popolare, sembra adeguato utilizzare uno schema teorico basato proprio sull'animismo per analizzare dei film di animazione che sembrano convergere nell'assimilazione di esso anche nella rappresentazione estetica e narrativa.

I casi filmici presentati sono stati estrapolati da un *corpus* variegato, ma che giustifica una tale scelta nel momento in cui la struttura teorica converge inevitabilmente non solo nella tecnica utilizzata (l'animazione), ma anche nella costruzione di un immaginario che si appropria e risemantizza le credenze popolari italiane. Non sembra nemmeno scontato il fatto che tali esempi siano destinati alla fruizione di un pubblico diversificato: dopotutto, come si è illustrato in apertura, le pratiche cultuali animiste, nonostante vengano analizzate in ambito antropo-culturalista e dunque innestate in una cornice filosofica e di ricerca molto specifica, derivano necessariamente da credenze popolari trapiantate in contesti arcaici e rurali, e che in passato (ma, in forma residuale, anche nella contemporaneità) influenzavano la vita all'interno di differenti contesti sociali.

2. *La magia della natura nell'animazione italiana contemporanea*

Un esempio paradigmatico che si rifà ad una rappresentazione mitopoietica della dimensione folklorica del paesaggio italiano è *Totò Sapore e la magica storia della pizza* di Maurizio Forestieri (2003): la narrazione del mito della nascita della pizza si incardina emblematicamente nella cornice napoletana, mitizzata dalla presenza costante del Vesuvio come *locus* divino che, nella concezione popolare, è da una parte guardiano e dall'altro agente silente e nascosto, potenziale distruttore e destabilizzatore della vita dei napoletani e dei centri attigui.[10]

La rappresentazione del vulcano in *Totò Sapore* incarna, nello specifico, una valenza narrante oltre che mitizzata, fungendo da antagonista e raccordo diegetico: l'umanizzazione di Vesuvia, che assume quindi fattezze femminili, si configura diegeticamente nella funzione di narratore onnisciente, che veicola lo svolgimento filmico attivamente dall'interno – influenzando lo svolgimento e il concatenamento degli eventi, agendo per ostacolare la felicità dei napoletani e, di riflesso, permettendo nell'effettivo la costruzione narrativa –, ma anche extradiegeticamente, fungendo da narratore esterno. Vulcania si dissolve in una *voice over* lontana, e al contempo vicina ai personaggi principali (dilatandosi, dunque, nel tempo della narrazione e nello spazio diegetico, presentandosi come essenza aleatoria nella funzione della fabula e dell'intreccio): la narrazione si serve

[10] Cfr. C. RAIA, *Terra di Somma. Lo spazio, la storia, gli uomini e le tradizioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2020.

di una trasposizione mediale della lava del vulcano come cornice schermica su Napoli – che, emblematicamente, assume le fattezze di una televisione "primordiale", con interferenze sull'unico canale possibile a causa dell'antenna-albero posta sulla sommità – fungendo da espediente narratologico presentando da un punto di vista esterno le immagini delle vicende di Totò, Pulcinella e le pentole magiche. Queste ultime, nello specifico, sembrano incarnare nella loro trasformazione da rottami a elementi magici la personificazione non solo di tipi e modelli topici – ognuno di loro assume una determinata personalità e uno specifico ruolo in base alle sue fattezze –, ma anche una rappresentazione della tradizione legata al popolo e al territorio. Totò Sapore afferma che «non si è mai vista una magia con le pentole», indicando un rinnovamento dei canoni della fiaba quanto una traslitterazione delle concezioni animiste applicate ad un determinato *setting* contestuale: per interpretare tale concezione – oggetti inanimati che assumono un'umanizzazione a seguito di un intervento spirituale al fine di agire attivamente nella vita degli uomini – è possibile prendere a prestito la concezione freudiana di *magia* (ripresa a sua volta da Reinach)[11] come parte più originaria dell'animismo,[12] capace di sfruttare l'influenza e i benefici dati dagli spiriti (sottomettendo ad esempio i fenomeni naturali al volere degli uomini) per scopi benefici quanto malefici.[13] Le pentole magiche aiutano Totò nel suo intento di allietare il popolo napoletano con la cucina, trasformando oggetti comuni e di scarto in pietanze. Ma le pentole sono, al tempo stesso, create da Vesuvia con l'intento di destabilizzare la felicità dei napoletani. La contrapposizione tra naturale (il vulcano) e artificiale (le pentole), tra malvagio e benefico, viene ribaltata attraverso la tecnica con cui questi personaggi vengono animati: le pentole magiche sono realizzate in tecnica tradizionale, contrapponendosi però agli sfondi di Napoli animati in digitale e installati nell'impianto visuale del disegno animato, mentre Vesuvia è realizzata interamente in 3D, assumendo su di sé fattezze artificiali – nonostante rappresenti emblematicamente l'elemento naturale e primordiale per eccellenza, il vulcano – ed installandosi in ambientazioni realizzate attraverso un layout in tradizionale, che si serve dell'animazione ibrida[14] per sfruttare appieno l'esplorabilità dell'ambiente grazie al digitale. La costruzione scenografica, affidata a Marcos Mateu Mestre,[15]

[11] Cfr. S. REINACH, *Cultes, Mythes et Religions. Vol. II*, Leorux, Parigi 1908, p. XV.
[12] S. FREUD, *Totem e tabu* cit., p. 134.
[13] *Ibid.*
[14] Commistione di animazione 2D e 3D, che permette di costruire il soggetto o la scena attraverso il digitale, ma conferendogli un aspetto bidimensionale grazie a determinate colorazioni o processi di realizzazione del layout.
[15] Artista che ha lavorato come scenografo, visual development artist e set designer in film d'animazione di successo internazionale come *Il principe d'Egitto* (S. Wells, B. Chapman, S. Hicker, 1998), *Il gatto con gli stivali* (C. Miller, 2011), *Dragon Trainer 2* (D. DeBlois, 2014), *I pinguini di Madagascar* (E. Darnell, S.J. Smith, 2014).

ricrea una Napoli fantasmatica «con un gusto tutto mediterraneo»,[16] in cui le scenografie dipinte in animazione tradizionale sono installate in una matrice in animazione computerizzata 3D,

> dove gli azzardati movimenti virtuali della macchina da presa percorrono i mercati, le strade e i vicoli di questa Napoli fatta di migliaia di ponticelli, di casupole ammucchiate una sopra l'altra, fino a culminare nella Reggia che domina il tutto: una sorta di pentolone gigante, una caffettiera. All'orizzonte, onnipresente, il Vesuvio.[17]

È al contempo interessante notare come Maurizio Forestieri abbia deciso di intrattenere in questo film una forte relazione con il tradizionale e il tratto pittorico che ha caratterizzato due dei maggiori artisti della *golden age* dell'animazione italiana: il personaggio di Pulcinella – già emblema della tradizione popolare napoletana – si rifà alla figura della maschera delineata nei cortometraggi di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati. Il regista ha deciso di rendere così omaggio ai suoi primi insegnanti di animazione a partire dai titoli di testa, che fondono le estetiche che gli artisti hanno utilizzato per l'incipit animato de *L'armata Brancaleone* (M. Monicelli, 1966) e *Brancaleone alle crociate* (M. Monicelli, 1970), oltre che le disavventure della maschera napoletana nel cortometraggio *Pulcinella* (Gianini, Luzzati, 1973).

Una dicotomia analoga è presente evidentemente in un altro lungometraggio d'animazione italiano di qualche anno precedente, *Aida degli alberi*, diretto da Guido Manuli e uscito nel 2001. Qui la narrazione si esplicita attraverso la contrapposizione tra il Regno di Arborea, mondo idilliaco i cui abitanti vivono in comunione con la natura, e il Regno di Petra, caratterizzato da un forte impianto militare e dal progresso tecnico ed economico. Due civiltà (la prima delineata sulle fattezze dell'Etiopia e la seconda dell'Egitto, anche nella conformazione fisica dei suoi personaggi antropomorfi) in costante lotta tra loro, proprio a causa della loro diversità e del fatto che l'una non conosce e comprende l'altra, dimostrando un'impossibilità ad integrarsi a vicenda. Dal punto di vista estetico e tecnico questa incompatibilità è esplicitata attraverso la rappresentazione di Arborea in tecnica tradizionale, e la rappresentazione di Petra in digitale:[18] *Aida degli alberi* è il primo lungometraggio italiano a fare uso dell'animazione computerizzata per interi segmenti filmici. La simmetria e le forme squadrate della città-fortezza, innestate in un ambiente desertico e sterile, ribaltano diametralmente la ricchezza naturale e l'armonia caratterizzante la foresta dove vive il popolo di Aida: ed è proprio

[16] S. PERUCCA, *Il cinema d'animazione italiano oggi*, Bulzoni, Roma 2008, p. 157.
[17] *Ibid*.
[18] Ivi, p. 150.

attraverso tale contrapposizione estetica che, potremmo dire, si evidenzia esplicitamente non solo la differenziazione culturale, ma anche quella cultuale.

Gli arborei vivono in simbiosi con la natura, da essa traggono il nutrimento e il riparo, essa costituisce la culla di protezione e di sostentamento, un mondo idilliaco che contribuisce allo sviluppo della società stessa. Arborea, nella sua conformazione stilistica, si mostra come la sintesi visuale della vita simbiotica tra abitanti e ambiente: l'avvilupparsi estetico e l'amalgama tra personaggi – sempre realizzati in animazione tradizionale, che siano arborei o abitanti di Petra – con i fondali dipinti, l'assenza di tecnologia che potrebbe trasmettere nello spettatore una percezione contraddittoria (e che nel caso di Petra assurge proprio a questa funzione), sembrano mostrare incontrovertibilmente la volontà di delineare una società primitiva che vive con la natura, grazie ad essa e in sua funzione. La vita tranquilla di Arborea è rovinata solo dall'intervento bellico esterno che, non a caso, è dettato da esigenze materiali di approvvigionamento di risorse; a seguito dello sviluppo tecnologico e dello sfruttamento intensivo dell'ambiente, infatti, il Regno di Petra è rimasto senza nessuna risorsa naturale, desertificando tutto il terreno circostante la città-fortezza.

Anche il dio Satam, nella sua conformazione figurativa e personificata, assume su di sé l'estetica della stessa città che controlla: da statua si trasforma in essere senziente, emblema dell'assunzione di potere spirituale nell'icona (anche questo riferimento ad una forma di animazione spirituale di un oggetto inanimato con funzione mistico-religiosa),[19] e caratterizzato anch'esso dall'animazione digitale, che si contrappone ai fondali della cripta in cui è posizionato (gli interni di Petra, a differenza degli esterni sono dipinti in tradizionale) e dei personaggi stessi. Una distanza anche simbolica, in quanto il dio non si interessa della sua gente, ma il suo intento è solo quello di espandere il proprio dominio, non a caso caratterizzato anch'esso dal digitale.

Un tale impianto estetico e tecnico, coniugato alla rappresentazione dei due popoli e delle ambientazioni, si riferisce, da questa particolare accezione, alla prospettiva delineata inizialmente di animismo ejzenstejniano come pura forma implicita di animazione filmica,[20] introducendo in questo caso la contrapposizione tra estetica e tecnica tradizionali e digitali con la funzione di rimarcare la dicotomia primitivo/innovativo, vecchio/nuovo e mostrare come da tale configurazione possano esplicitarsi anche forme di simbolismo cultuale.

3. *Metamorfosi ed erotismo in Allegro non troppo*

[19] Cfr. C. SEVERI, *L'oggetto persona. Rito, memoria, immagine*, Einaudi, Torino 2018. In particolare si rimanda al capitolo *Io-qui-ora: l'immagine dimostrativa e la parola in atto*.
[20] S. M. EJZENŠTEJN, *Walt Disney* cit., p. 74.

Individuando una comune matrice animista nella rappresentazione della figura antropomorfa all'interno del contesto naturale e dell'umanizzazione dello stesso, sembra interessare analizzare l'episodio *Preludio al pomeriggio di un fauno*, contenuto in *Allegro non troppo* di Bruno Bozzetto (1975), da un punto di vista di assimilazione del comparto visivo con quello musicale per rappresentare una narrazione bucolica dalle forti tinte erotiche, in una chiave di denuncia dello sguardo maschile sul corpo femminile.

Il vecchio fauno rappresentato da Bozzetto, che tenta di attuare una trasformazione del suo aspetto per irretire le giovani ninfe che popolano la foresta, è un agente metamorfico che sfrutta da un lato l'ambiente naturale per migliorare il proprio aspetto fisico, e dall'altro si plasma attraverso la musica di Debussy, che fa progredire la spinta del movimento in avanti della narrazione e che scansiona ritmicamente i gesti e le azioni del fauno. Ma attraverso la sua immaginazione, il fauno pone al contempo l'ambiente bucolico come piena rappresentazione delle proprie fantasie erotiche. Ecco che potremmo nuovamente ritornare ad una delle definizioni di animismo date dalla psicoanalisi: «Dobbiamo solo supporre che l'uomo primitivo è dotato di una fiducia enorme nella potenza dei propri desideri. In definitiva, tutto quanto egli si sforza di ottenere con la magia deve verificarsi giacché egli lo vuole. Dimodoché, in origine, solo il desiderio ha una grande importanza».[21]

Ed ecco che, al termine dell'episodio, il vecchio fauno, appropriandosi dei suoi desideri, non riuscendo materialmente a raggiungere l'oggetto delle sue fantasie, proietta nella natura forme e corpi femminili che si sostituiscono ad alberi, fiori e animali. L'uomo – in questo caso, l'essere antropomorfo – si pone come al centro di una dimensione mitica che al contempo si trasforma in narrativa e prende forma attraverso il connubio tra immagine e musica: è interessante notare come nei diari inediti di Bozzetto, in cui egli appuntava le suggestioni soggiacenti la produzione di *Allegro non troppo*, almeno inizialmente non era contemplato il tema della vanità che avrebbe poi caratterizzato il fauno animato, ma questo sembra essere invece molto efficace nella realizzazione finale dell'episodio.[22] Questo perché il tema della vanità può essere associato anche a quello dell'onnipotenza, concezione essenziale ad una definizione di controllo della natura e in qualche modo di "addomesticamento" della stessa, attraverso l'attribuzione di un principio incorporeo e vitale che progressivamente assume una forma di venerazione. L'incasellamento in uno spazio visuale naturale che progressivamente muta e

[21] S. FREUD, *Totem e tabu* cit., p. 139.
[22] M. BELLANO, *Dal Bolero a un film intero. La produzione di Allegro non troppo*, in *L'eccezione alla regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni ottanta*, a cura di C. Uva e V. Zagarrio, Marsilio, Venezia 2024, p. 198.

assume fattezze femminili è un altro tema che potremmo associare in particolare alla dimensione animatista convergente all'animismo: la "plasticità" di cui parla Ejzenštejn rispetto alla fluidità delle forme animate[23] si esemplifica nel primo episodio di *Allegro non troppo* in una chiave propriamente fenomenologica del desiderio trasposto, definendo la progressione stessa della narrazione. Desiderio e movimento quindi coincidono specularmente, il fauno incide con la sua fantasia sulla definizione non solo del film, ma in generale di una convergenza simbolica tra natura spirituale e natura individuale.

4. *La comunione con le forze spirituali. Il caso Winx Club*

È a quest'ultimo aspetto che sembra legarsi un fenomeno mediatico come la serie d'animazione *Winx Club*, a cui si vuole dedicare la parte finale di questa ricognizione. Il successo ormai internazionale ha permesso uno sfruttamento del franchise senza precedenti, garantendogli una vitalità ormai ventennale e che continua ad aumentare grazie alle continue produzioni in termini seriali e di *spin off*.

L'aspetto su cui però è interessante soffermarsi – e che concerne il discorso generale sull'animismo legato all'animazione – sembra in qualche modo essere ricorsivo e costante in tutta la narrazione, sebbene affrontato con diverse chiavi in ogni serie: la questione della comunione con le forze spiritiche e spirituali e la compartecipazione dei singoli in una dimensione comunitaria, che taluni hanno osservato come assimilabile all'ambito delle sette religiose. È noto il fatto che la Rainbow, casa di produzione delle Winx, sia stata fondata da Iginio Straffi e da don Lamberto Pigini e abbia sede principale a Loreto, luogo di interesse cristiano. Cosicché è stato riconosciuto da studiose come Nicoletta Marini Maio ed Ellen Nerenberg come la conformazione stessa delle fate protagoniste assuma una connotazione fortemente religiosa: le ali e le trasformazioni con pose quasi estatiche ricordano in qualche modo un'angelificazione delle ragazze magiche, che si coniugano ad una rappresentazione della "donna che può" e che non ha bisogno di un aiuto maschile ma che, grazie proprio alla collaborazione del gruppo femminile, riesce a portare a termine prove e a fronteggiare insidie sempre più minacciose.[24]

Al contempo, oltre a questa visione mistico-religiosa che però in ogni caso dimostra una forte afferenza alla dimensione spirituale, le Winx presentano una forte connessione alla natura e alle forze che la governano, agli agenti atmosferici e a tutta una serie di poteri e trasformazioni derivanti dalla compartecipazione e dalla

[23] S.M. EJZENŠTEJN, *Walt Disney* cit., p. 30.
[24] N. MARINI MAIO, E. NERENBERG, *Winxologia: il mondo salvato dalle ragazze?*, in «Imago», 16, 2017, p. 152.

fusione con il mondo naturale e gli spiriti che la abitano. Flora è probabilmente l'emblema di questa connessione, in quanto fata dei fiori e della natura, così come Stella, fata del sole e della luna; ma non bisogna considerare solamente la rappresentazione manifesta del potere e della dimensione naturale: se consideriamo l'essenza stessa della magia, questa può essere vista come una forza primordiale che avvolge tutta la dimensione di Magix, rendendola addirittura più futuristica rispetto alla Terra. È così che anche Tecna, ad esempio – che potremmo non considerare come compartecipe di una visione animistica, in quanto fata della tecnologia – si presenta come una delle manifestazioni della forza spirituale della dimensione magica.

La Fiamma del Drago, il portentoso potere magico detenuto da Bloom, viene descritto come ciò che plasmò l'intero mondo di Magix, il potere supremo dell'universo, incarnato da un antico drago che scelse il pianeta Domino per riposarsi dopo la creazione dell'universo, e da allora il suo potere viene trasmesso di generazione in generazione nella famiglia reale.

La definizione di un tale potere come generatore di vita è sicuramente da ricollegarsi ad una visione religiosa (anche rispetto all'assunzione del fuoco come catalizzatore di purezza e di forza spirituale), ma cristallizza anche una specifica connotazione di permeazione costante e duratura di una forza vitale che infonde un'anima e una spinta rinnovatrice a tutte le cose. Le stesse trasformazioni che caratterizzano le differenti stagioni possono essere lette alla luce di un continuo rinnovamento e perfezionamento di uno *status quo*, che si manifestano nel momento in cui le fate entrano in simbiosi con determinati stati e ambienti naturali, come il mare per il Sirenix, o l'universo per il Cosmix, l'influenza del potere del Grande Drago per il Bloomix.

La magia derivante dalle pratiche animiste si indirizza verso la rappresentazione di una dimensione mitopoietica dell'animazione, che assume su di sé una connotazione ancestrale che si coniuga alle pratiche quanto ai linguaggi, assumendo una valenza simbolica che si configura come l'esplicitazione, nel caso specifico degli esempi trattati, di forze spirituali che si manifestano direttamente e indirettamente nelle pratiche estetiche, tecnologiche e stilistiche del linguaggio dell'animazione.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

«Tutto è un'altra cosa»: messicanità gotica e irrealtà americana

«Everything Is Something Else»: Gothic Mexicanness and Latin American Unreality

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

ABSTRACT

La tía Alejandra *(1980) di Arturo Ripstein è un vertice dell'horror messicano. Analizziamo la sua trama imagologica, che costruisce una messicanità gotica fondata sul sincretismo religioso e una magia necrofila e misterica, dove il Reale è celato dietro l'illusione. Questi elementi permettono di leggere il film attraverso concetti antropologici come il 'phobos atavico' (Aby Warburg) o l''irrealtà americana' (H.A. Murena).*

La tía Alejandra *(1980) by Arturo Ripstein is a pinnacle of Mexican horror cinema. We analyze its imagological structure, which constructs a gothic Mexican identity rooted in religious syncretism and a necrophilic, esoteric magic, where Reality is concealed behind illusion. These elements allow the film to be interpreted through anthropological concepts such as 'atavistic phobos' (Aby Warburg) or 'Latin American unreality' (H.A. Murena).*

PAROLE CHIAVE*: Messico, gotico, cinema*

KEYWORDS*: Mexico, gothic, cinema*

AUTORE

Agustín Conde De Boeck, Dottore in Lettere (Universidad Nacional de Córdoba) e ricercatore universitario in Filologia Ispanica. È stato borsista del CONICET (2015-2023) e ha pubblicato articoli in riviste accademiche latinoamericane ed europee. Tra i suoi libri figurano El Monstruo del delirio *(2017),* Laiseca *(2022) e* Vida, obra y milagros de Marcelo Fox *(2021, Premio FNArtes). Ha tradotto filosofia e narrativa gotica. È autore di tre romanzi (*Nigredo, La danza de los juguetes rotos, El estudiante de Gotinga*).*
josecondeboeck@hotmail.com

La tía Alejandra (1980) di Arturo Ripstein è considerato uno dei vertici del cinema horror messicano, erede di una tradizione gotica influenzata da film come *El espejo de la brua* (1962) di Chano Urueta, *El libro de piedra* (1969) di Carlos Enrique Taboada, *Doña Macabra* (1971) di Roberto Gavaldón e *Alucarda* (1977) di Juan López Moctezuma. Inoltre, attraverso alcuni motivi come la decadenza dinastica, la follia superstiziosa o il *locus* dell'antica casa familiare, si collega anche a testi dichiaratamente gotici della letteratura messicana, come *Aura* (1962) di Carlos Fuentes, *Jardín secreto* (1993) di Francisco Tario o i racconti di Amparo Dávila.[1]

Ci interessa qui analizzare la densa trama imagologica attraverso cui il film dispiega le sue risorse estetiche per offrire una rappresentazione di una certa messicanità gotica: una mitologia il cui substrato semiologico è saldamente radicato nel sincretismo religioso messicano e in un sistema magico fondato sulla necrofilia e su una filosofia misterica che considera il Reale come qualcosa di inaccessibile e celato dietro un'illusione di realtà (la formula magica di zia Alejandra: «tutto è un'altra cosa»).[2] Riteniamo che tali componenti permettano di leggere il film alla luce di concetti antropologici come il "phobos atavico" (Aby Warburg) o l'"irrealtà americana" (Héctor A. Murena), così come esposti dal filosofo Germán Prósperi.[3]

Va inoltre detto che la messicanità gotica non è qui concepita come un semplice sistema di simboli orrorifici, bensì come una poetica dell'enigma, in cui la tradizione magica e necropolitica si configura come manifestazione dell'ineffabile, di ciò che sfugge a qualsiasi presa nell'ordine simbolico e che fa irrompere il Reale attraverso l'insinuazione.

[1] C. FUENTES, *Aura*, Era, México D.F. 1962; trad. it. di Carmine Di Michele, Feltrinelli, Milano 1964. A. DÁVILA, *Tiempo destrozado*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1959; ed. it. *L'ospite e altri racconti*, trad. di Giulia Zavagna, Safarà, Pordenone 2020. A. DÁVILA, *Muerte en el bosque*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1985; ed. it. *Morte nel bosco e altri racconti*, trad. di Giulia Zavagna, Safarà, Pordenone 2023. F. TARIO, *Jardín secreto*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1993 (pubblicato postumo).

[2] Va precisato che usiamo il termine Reale con la maiuscola in un senso generale lacaniano-heideggeriano, ovvero come ciò che si sottrae alla rappresentazione letterale del linguaggio e che si rivela unicamente attraverso fratture e dissonanze. In questo senso, sia la magia – intesa in senso antropologico come produzione di una frattura soprannaturale tra causa ed effetto –, sia la nozione psicoanalitica del perturbante (*das Unheimliche*), implicano un rapporto fobico con l'impossibilità di simbolizzare pienamente la minaccia dell'ignoto.

[3] G. PRÓSPERI, *El trauma antropogénico. La pesadilla como experiencia del horror desde una perspectiva psico-histórica*, in «Heterotopías», III, 6, 2020, pp. 1-22; G. PRÓSPERI, *El extra-ser americano: Transobjetividad fantasmática en Héctor Álvarez Murena*, in «Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana», XXXV, 2018, pp. 163-190. Per il resto, sebbene il concetto di "phobos atavico" non costituisca un'espressione utilizzata esplicitamente da Warburg, sintetizza perfettamente (come dimostrato da Prósperi) l'idea della persistenza (*Nachleben*) degli archetipi della paura nella memoria culturale attraverso le immagini. A titolo di riferimento bibliografico, basti citare il classico A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, insieme agli studi di G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, e M. GHELARDI, *Aby Warburg e le immagini in movimento*, Feltrinelli, Milano 2012.

1. *Dal gotico messicano alla messicanità gotica*

La tía Alejandra di Arturo Ripstein è un film sconcertante, nonché un classico di culto del cinema gotico-orrorifico latinoamericano, talvolta sottovalutato o trascurato al di fuori del contesto messicano.[4] Il film è attraversato da un fitto intreccio simbolico, nascosto sotto una rete altrettanto densa di virtuosismi stilistici che testimoniano la sofisticazione formale raggiunta dal cinema di Ripstein dopo *El castillo de la pureza* e *El lugar sin límites*, opere cardinali del cinema latinoamericano degli anni Settanta, vette di quell'eccezionalità estetica che definisce il progetto cinematografico ripsteiniano.

Questa eccezionalità, così come si concretizza in *La tía Alejandra*, non solo si sostiene sulla delicatezza con cui dispiega le sue risorse estetiche e le sue insinuazioni soprannaturali, ma anche sulla sofisticata radice letteraria a cui rimanda il suo modernismo, più affine al realismo magico che alla narrativa dell'orrore (infatti, la sceneggiatura è l'adattamento che la scrittrice Delfina Careaga fa del suo stesso racconto, *Muñeca vestida de azul*,[5] molto vicino al gotico messicano della linea di Fuentes, Dávila o Tario). Ci interessa esaminare qui il modo in cui questo film, attraverso un denso intreccio imagologico, formula una rappresentazione di una certa messicanità gotica, dove la magia e il sincretismo religioso[6] permettono di speculare, come già accennato in precedenza, su nozioni come il ritorno del phobos arcaico di una psiche storica (categorie di Aby Warburg che sono state proficuamente recuperate negli ultimi decenni da Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben a Fabián Ludueña Romandini e Germán Prósperi),[7] o l'"irrealtà americana" con cui Héctor A. Murena pensa l'extra-storicità caratteristica dell'autopercezione del continente americano.

La decodifica di alcune delle manovre simboliche che danno forma al film non solo permette di comprendere il funzionamento del cinema di Ripstein come opera totale, formalmente soggetta al regime intenzionale dell'autore come autorità modernista, ma anche di percepire il movimento che questi elementi operano verso

[4] Di norma, questo film viene oscurato negli studi su Ripstein a favore delle opere più esplicitamente politiche della sua filmografia, come accade nel volume critico *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World*, ed. by M. Gutiérrez Silva, L. Duno Gottberg, Macmillan, London 2019. Anche negli studi canonici sull'autore, il riferimento a *La tía Alejandra* è spesso aneddotico, marginale o comunque lontano dal costituire il fulcro della produzione ripsteiniana: *Arturo Ripstein*, a cura di A. Martini, N. Vidal, Lindau, Torino 1997; P.A. *Paranaguá*, *Arturo Ripstein*, Cátedra, Madrid 1997; S. CATO, *Arturo Ripstein: tiempo de filmar*, in «Revista de Occidente», 175, 1995, pp. 49-66; *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*, Ediciones de la Mirada, Valencia 1998.

[5] D. CAREAGA, *Muñeca vestida de azul*, Editorial Samo, México D.F. 1975.

[6] Cfr. C. LOMNITZ, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2008; L. LHEFFLER, *Magia y brujería en México*, Panorama, México D.F. 1999.

[7] G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, Neri Pozza, Vicenza 2015; F. LUDUEÑA ROMANDINI, *L'ascensione di Atlante*, trad. it. Pietro Piro, Mimesis, Milano 2019.

una disseminazione imagologica, qualcosa che ci piacerebbe definire come messicanità gotica, i cui significati permettono persino di ricostruire lo statuto della fantasia politica che la sua struttura di romanzo familiare implica.

È impensabile il clima che ha generato *Jardín secreto*, *La tía Alejandra*, *Aura*, *La noche del féretro* o *Alucarda* senza quel lignaggio americano che, risalendo a Poe, all'Hawthorne de *La figlia di Rappaccini* e *La casa dei sette abbaini*, all'Henry James de *Il giro di vite*, crea fantasie esumatorie: il vecchio mondo rancido delle oligarchie e la loro cristallizzazione in spettri decadenti che organizzano rituali iterativi nelle loro fatiscenti dimore abbandonate. Si tratta precisamente del cordone ombelicale che unisce *Jardín secreto* di Tario con *Aura* di Fuentes (e con tutto il ciclo gotico di Fuentes: *Tlactocatzine del jardín de Flandes*, *La muñeca reina*, ecc.), con i racconti di Emiliano González o con film come *Más negro que la noche* di Carlos Enrique Taboada o La tía Alejandra di Arturo Ripstein. In tutti c'è la fascinazione per le aristocrazie perdute, per il doppio taglio della loro bellezza socialmente perversa, per la dignità artistica del loro cadavere avvizzito e per la nostalgia delle loro nevrosi familiari.

A differenza di altre tradizioni cinematografiche (per esempio, quella nordamericana), in Messico non emerge un cinema dell'orrore come genere commerciale autonomo destinato a un consumo demograficamente circoscritto, ma piuttosto si manifesta come una tensione tra l'esterno e l'interno dell'immagine della messicanità: un cinema che, pur cercando di sfuggire dal locale e dal nazionale per internazionalizzare la rappresentazione di un'immagine neutra, rende evidente, attraverso certe tracce, la propensione idiosincratica – stereotipata fino all'esasperazione – verso la necrofilia, l'adorazione idolatrica e l'incantamento psichico degli spazi. Un percorso che va da *La llorona* (1933) e *El fantasma del convento* (1934) di Fernando de Fuentes e *Dos monjes* (1934) di Juan Bustillo Oro – senza dimenticare la versione ispanica di *Drácula* (1931) – fino a *La tía Alejandra* di Ripstein, *Veneno para las hadas* di Carlos Enrique Taboada e *Santa sangre* del cileno Alejandro Jodorowsky. Dal 1933 al 1989, questo arco temporale costituisce una tradizione cinematografica vicaria, dove non è la finzione a cercare di rarefare semiologicamente un mondo di vita automatizzato dalla quotidianità – l'apatia insipida di una borghesia nordamericana che, nel suo stato di benessere, raggiunge la perversione di un immaginario del *memento mori*, sebbene destinato a essere scongiurato – ma, al contrario, in Messico è il mondo di vita, che risulta strano a sé stesso, a configurare un orizzonte referenziale che la distorsione finzionale cercherà di emulare: il soffocante sincretismo culturale messicano, tra precarietà materiale e atavismo esuberante, tra mondanità degradata e ultramondanità sublimata, la cui propensione ispano-azteca alla *putredine cadaverum* si radica nel terreno del Reale, del suo costante ritorno sotto forma di una retorica dell'immagine (nel senso

barthesiano),[8] una mitologia di segni che conferma una "messicanità".[9] Il culmine del gotico messicano che si raggiunge con *La tía Alejandra*, un'eco sia di *El espejo de la bruja* di Chano Urueta, in cui Isabela Corona interpreta un ruolo simile, sia dei primi racconti gotici di Carlos Fuentes negli anni '50 e '60, con le loro anziane possessive e le loro case decrepite, si fonda in gran parte non solo sulla densità atmosferica e sulla tensione attoriale, ma anche sull'insidia con cui alcuni dettagli sfuggenti, senza mai attirare troppo l'attenzione, seminano il nucleo della sua ambiguità narrativa: i pupazzi che parlano da soli, il crescente degrado delle pareti della casa, le mummie del cimitero, le metamorfosi appena suggerite, un certo rituale che si intravede sullo sfondo in una stanza adiacente, così come l'incessante litania cerimoniale pronunciata dalla zia Alejandra: «Tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa». Il soprannaturale non emerge per saturazione della presenza, ma per la lenta distillazione di ciò che è suggerito. Così, denso di atmosfera e sottilmente indiretto nell'esibizione del soprannaturale, il film si muove sempre sul filo di un'anfibologia associabile a quella esitazione del lettore che Tzvetan Todorov descrive per definire il "fantastico puro".[10]

2. *«Tutto è un'altra cosa»*

Lo schema narrativo di base è semplice, quasi da fiaba. La vecchia zia Alejandra, zitella, dopo aver accudito la sua anziana madre fino alla morte, si trasferisce a vivere con il nipote Rodolfo, che abita con la sua famiglia (sua moglie e tre figli: una ragazza adolescente, un bambino e una bambina) in una grande casa. La famiglia accetta di ospitare la zia a causa delle difficoltà economiche che stanno attraversando, perché la piccola fortuna che la zia possiede potrebbe aiutare a risolverle. Sebbene all'inizio la convivenza sembri pacifica ed economicamente vantaggiosa, l'atmosfera della casa inizia a diventare tesa a causa del comportamento strano della zia, i cui sinistri cambiamenti di umore e il palese legame con la stregoneria finiscono per distruggere tutta la famiglia.

Se ogni rappresentazione fittizia del soprannaturale è la sublimazione immaginalmente figurata di una fantasia collettiva, il film *La tía Alejandra*, con la sua messa in scena di una magia atavica che disgrega l'unità familiare, va interpretato, precisamente, come un sintomo. La crisi economica di una famiglia, metonimia di una realtà sociale sfocata, permette, nel tentativo di proteggersi dalle avversità, l'ingresso in casa di un elemento regressivo: una vecchia zia, ricca e sola, che, pur

[8] R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, pp. 23-27.
[9] Sull'immagine atavica della "messicanità", cfr. O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid 2015 e S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* [1934], Austral, Madrid 2001.
[10] T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, pp. 46 e 160.

garantendo il ritorno a un ordine materiale perduto, reclama anche il ripristino di un altro ordine, arcaico e rimosso, legato all'ancestralità familiare e collettiva. Questo ordine – o meglio il suo *pathos* – è governato dalle regole di un'antica magia simpatica, nel senso definito da James George Frazer in *Il ramo d'oro*: una credenza primitiva negli effetti imitativi e contaminanti delle cose. Il simile produce il simile – ad esempio, trafiggere un'effigie somigliante a una persona reale provoca danni fisici a quella persona – e le cose che erano unite continuano a esercitare un'influenza reciproca anche dopo essere state separate – come un oggetto personale che può rivelare il suo proprietario.[11]

Nel film, l'eredità familiare assume un significato ambiguo e contraddittorio: mentre l'eredità materiale ripara e ricuce il tessuto familiare, quella superstiziosa, il ritorno della magia, provoca la frattura che disgrega la famiglia. In ogni caso, la stregoneria riemerge come pietra di paragone per rivelare la natura eminentemente schizofrenica della psiche umana, che risponde a un *phobos* primordiale, il *monstrum*.[12] Aby Warburg lo descriverebbe come un "fuori" extra-umano,[13] equivalente al ritorno del perturbante freudiano: «l'onnipotenza del pensiero»,[14] capace di trasformare la realtà empirica come residuo arcaico di una «sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici».[15]

In un certo senso, *La tía Alejandra* ripropone quel substrato culturale di una paura antica, radicata nella psiche collettiva, verso un ordine arcaico e antisociale, dove la morte è un evento naturalizzato, parte di una circolazione quotidiana (ossia, un ordine in cui si uccideva per un'inezia). In questo contesto, la suscettibilità genera insolubili problemi di convivenza che trovano soluzione solo attraverso l'omicidio. In *La tía Alejandra*, la stregoneria occupa lo stesso ruolo che, in un altro film di Ripstein, *El castillo de la pureza*, è ricoperto dal veleno per topi prodotto dal padre, che vedeva nei topi un'umanità impura con cui ogni comunicazione era fallita.

[11] J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 56 *et infra*.

[12] Sebbene Warburg non utilizzi esplicitamente questo termine, la presenza del mostruoso è un elemento ricorrente nella sua analisi dell'iconografia artistica, in particolare nel saggio *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid 2005. Si può inoltre citare questo studio di rilievo sulla dialettica del mostruoso in Warburg: G. DIDI-HUBERMAN, *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, in «Art History», V, 24, 2001, pp. 621-645. Merita infine di essere menzionata l'edizione A. WARBURG, *Per monstra ad sphaeram*, a cura di David Stimilli e Claudia Wedepohl, Abscondita, Milano 2016.

[13] Cfr. G. PRÓSPERI, *El trauma antropogénico. La pesadilla como experiencia del horror desde una perspectiva psico-histórica* cit., pp. 5-7.

[14] S. FREUD, *Il perturbante*, Theoria, Roma-Napoli 1984, p. 55.

[15] Ivi, p. 56.

Una costante nel cinema di Ripstein è la rappresentazione di spazi claustrofobici in cui affiora – come una *koinobiosis* spaccata –[16] il disagio di una famiglia che, in chiave allegorica, riflette quello della cultura messicana e delle sue istituzioni. In *La hora de los niños* (1969), la coppia che affida il figlio alle cure di un clown negligente e irresponsabile è il contraltare del rigido autoritarismo patriarcale con cui, in *El castillo de la pureza* (1972), un padre paranoico e schizofrenico, ossessionato da un immaginario misantropo di virtù ed estinzione, tiene la famiglia segregata in casa. La sanguinaria Inquisizione in *El Santo Oficio* (1973), simbolo dello stesso clima repressivo che ha caratterizzato il massacro di Tlatelolco e la guerra aporca orchestrata dal presidente Díaz Ordaz nel 1968, trova il suo corrispettivo nei prigionieri politici sinistramente rinchiusi nel carcere di Lecumberri (*Los presos de Lecumberri*, 1976) e nel bordello di *El lugar sin límites* (1977), che diventa il palcoscenico su cui si mette in scena il machismo della cultura messicana di fronte alla resistenza di un'omosessualità trasformata in fenomeno grottesco.

I segni di una messicanità sociale necrofila e autofagica,[17] stretta tra una violenza istituzionale e un movimento di catessi familiare (in termini deleuziani),[18] sembrano trovare nel cinema di Ripstein una chiave di lettura attraverso spazi domestici che non solo fungono da microsociologia della borghesia messicana, ma diventano anche simboli distorti delle sue ossessioni, manie e paure. Favole che si configurano come fantasie politiche, in cui gli agonisti individuali incarnano, in forma archetipica, tendenze generalizzabili del "carattere" nazionale. Tuttavia, a questo machismo atavico e violento denunciato da Ripstein – e già analizzato negli anni '30 dal filosofo Samuel Ramos nel celebre *El perfil del hombre y la cultura en México*, dove il machismo appare come massima espressione nazionale di un ancestrale complesso di inferiorità – il regista contrappone un'iterazione singolare in *La tía Alejandra*, attraverso una permutazione verso un substrato matriarcale. In *El lugar sin límites* – che messicanizza il bordello rurale cileno del romanzo di José Donoso da cui è tratto – il brutale Pancho Vega (classico *pelado*, rozzo, ostile e insicuro della propria mascolinità, come lo tipizza Ramos) incarna il Messico violento, complesso e ipercodificato da una falsa idea di virilità.[19] Manuela, il travestito del bordello, rappresenta invece le forze represse di una possibile

[16] "Koinobiosis", neologismo utilizzato da Barthes nel senso di rappresentazioni finzionali ("simulazioni romanzesche") della "vita in comune": cfr. R. BARTHES, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes des cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 49.

[17] Si pensi a come Paz accomuni i sanguinosi sacrifici indigeni e il morbus del sacrificio cristico nella religione cattolica, considerandoli elementi sincretizzati nel culto messicano del masochismo. O. PAZ, *El laberinto de la soledad* cit., p. 7, 15.

[18] G. DELEUZE, F. GUATTARI, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, 32, Barcelona 1985, p. 181.

[19] S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., pp. 52-57.

deterritorializzazione, il riflusso di un desiderio puro che la società istituzionalizzata tenta di nascondere o annientare. Eppure, in *La tía Alejandra*, la dialettica si complica e diventa meno trasparente: una famiglia convenzionale, espressione della borghesia *medio pelo* cittadina, frustrata e ossessionata dal superamento delle difficoltà economiche, viene invasa da una figura sinistra che incarna l'ancestralità di saperi arcaici repressi, l'immagine di una magia nera che rimanda direttamente alla dimensione più distruttiva della messicanità, il cui segreto è custodito dai membri più anziani delle famiglie.[20] Come se la chiave della famiglia messicana – la propensione all'ipocrisia,[21] alla violenza, alla repressione – fosse genealogicamente radicata negli antenati, ancora in contatto con una storia oscura e rimossa di violenza, meticciato traumatico e caos sociale.[22]

Nel film, la vecchia zia introduce i bambini ai misteri della stregoneria e li porta nelle catacombe dell'antico convento del Carmen a vedere le mummie. La più piccola le osserva e dice: «Questi sono morti»; la zia la corregge: «Non sono morti, stanno aspettando», e cerca di insegnarle ad ascoltare le loro voci. Questa visione della morte come una sorta di esistenza sospesa, in attesa di un ritorno, costituisce il cuore mitico del film: il riaffiorare del rimosso nella modernità messicana. Mentre la famiglia della classe media urbana cerca di mantenere un ordine razionale, un antico caos necrofilo preme per riemergere.[23]

Altre due scene emergono come nodi traumatici del film. La prima è quella dei burattini: inizialmente, la zia Alejandra li usa in un teatrino per intrattenere i bambini della famiglia, mettendo in scena una strana rappresentazione con burattini tradizionali, quelli che si picchiano con i bastoni, in stile Punch e Judy. Tuttavia, questi stessi burattini assumono un'aura sinistra quando, dopo che la tragedia ha già travolto la famiglia, il padre si ritrova perseguitato nel seminterrato di casa: i burattini prendono vita, parlano e si muovono da soli.

L'altra scena inquietante si svolge mentre zia Alejandra è fuori casa. Lo spettatore, con uno sguardo fugace, intravede gli ambienti da lei frequentati. In secondo piano, attraverso una stanza contigua, si scorge un rituale enigmatico, al centro del quale si trova una ragazza nuda.

Nel culmine del suo tentativo fallito di insegnamento delle arti oscure, la zia ripete ai bambini, come una litania o una formula magica: «Tutto è un'altra cosa, tutto è un'altra cosa». L'atavica e «strana sensazione di irreale realtà»,[24] un'«irrealtà

[20] O. PAZ, *El laberinto de la soledad* cit., p. 7.
[21] *Ibid.*
[22] S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., p. 20.
[23] Va sottolineato come Casimiro Torreiro individui in questo film un conflitto tra un'idea di ordine socialmente accettata e il caos dei saperi arcaici, insieme ai loro tabù, esclusi dal corpo sociale (cfr. C. TORREIRO, *Años de desconcierto, años de penitencia*, in «Nosferatu», 22, 1996, pp. 50-57).
[24] H.A. MURENA, *El pecado original de América*, Sur, Buenos Aires 1954, p. 213.

americana», così come il simulacro dei burattini – esseri inanimati che evocano l'idea perturbante di un controllo occulto –, cerca di tornare dai morti, proprio come le mummie. Una magia simpatica: il simile genera il simile. In questa frase ricorrente si avverte un legame tra la stregoneria e il «sollevamento del velo» tipico della tradizione misterica occidentale:[25] sollevare il velo della materia (il Velo di Iside della teosofia) per accedere alla rivelazione dei misteri della natura. La strega cercherebbe di compiere la magia cerimoniale che consente di operare quello strappo nel limite che separa apparenza e realtà, materia ed essenza. Se tutto è un'altra cosa, se tutto è irreale, allora la stregoneria diventa il mezzo per accedere a quell'altro profilo del mondo e officiare trasformazioni e manipolazioni.[26]

L'*esperpento* è il regime di rappresentazione che più interessa a Ripstein (basti pensare a *El lugar sin límites*, ma anche a *La calle de la amargura* o *El carnaval de Sodoma*). Un'eredità buñueliana con cui si confronta e si riconcilia costantemente lungo tutta la sua filmografia, riproponendo quello che sembra essere un certo «senso tragicomico dell'esistenza messicana».[27] Persino nell'adattare *El lugar sin límites*, l'autore del romanzo, il cileno José Donoso, riflette, stupito, sulla radicale trasformazione subita dal film nel passaggio dallo scenario cileno originale all'esuberanza messicana impressa da Ripstein:

> La verità è che il romanzo parla di come siamo noi cileni: un po' più grigi, più cupi, con meno colori, più sfumati, più sottili rispetto ai messicani [...]. La trasposizione in Messico ha sacrificato il nostro linguaggio quotidiano, trasformandolo in un'altra lingua [...]. È un libro cupo, autunnale, freddo, impregnato di correnti d'aria e odore di vinaccia, con stanze vuote, cariche di povertà. La versione cinematografica messicana, invece, ha riempito tutto di cromatismo. Le prostitute, per esempio, appaiono vestite di tutti i colori, cosa che in Cile non accadrebbe [...]. Si è interpretata bene la lettera del mio romanzo, ma non se ne è colta la poesia.[28]

3. *Il ritorno della madre arcaica*

La zia Alejandra cerca di conquistarsi l'affetto della famiglia, ma, non riuscendoci per via affettiva, opta per la strada della distruzione. L'irrazionalità della zia Alejandra richiama la stessa violenza atavica con cui Ripstein, attraverso il significante del Sant'Uffizio novoispanico, simboleggiava le repressioni studentesche del '68 da parte dello stato poliziesco. È l'eccesso della violenza storica, quella violenza strumentalizzata ma mai stabilizzata, in cui ogni atto di violenza è

[25] J.M. GREER, *Circles of Power: Ritual Magic in the Western Tradition*, Llewelyn Worldwide 1997.
[26] Ivi., pp. 51-53.
[27] L. MIÑARO ALBERO, *El lugar sin límites*, in «Dirigido Por», 62, 1979, p. 39.
[28] J. DONOSO, *José Donoso. En un mundo de imágenes*, in «La calle», 20 marzo 1979, trad. mia.

seguito da uno ancora più feroce, in un'accelerazione e un'intensificazione che scandiscono il ritmo pendolare della storia messicana.

La zia Alejandra, con la sua arbitrarietà puerile, in una sorta di legge del taglione alla messicana, restituisce la magia simpatica di questa *escalation* di violenza. Per esempio, il piccolo Andrés si prende gioco di lei vedendola inciampare, e lei, con un incantesimo, lo fa cadere dalle scale, spezzandogli il collo. L'adolescente María Elena le lancia una tazza di tè bollente in faccia, e lei, sempre con risorse magiche, la brucia viva incendiando la sua stanza. Allo stesso modo, quando il padre della famiglia, Rodolfo, sospetta che queste nefaste tragedie siano opera sua e cerca di cacciarla di casa, lei gli provoca una polmonite fatale. La zia si sbarazza della famiglia per motivi futili, come se dietro l'esercizio della magia ancestrale agissero i motori psichici di una schizofrenia infantile e vendicativa. Se, in un certo senso, quella magia rappresenta il passato del Messico, la meccanica irrazionale della sua storia, la zia Alejandra mette in moto la stessa macchina ideologica ripsteiniana, in cui il flusso di violenza reattiva sembra essere il tratto distintivo di una nazione che non ha ancora raggiunto la maggiore età. Pancho Vega in *El lugar sin límites* e il padre paranoico de *El castillo de la pureza* (uomini intrappolati nella loro stessa autoesigenza di purezza e autorità virile), ma anche la strega distruttrice di *La tía Alejandra*, sono tutte varianti di quella predisposizione infantile a distruggere ciò che si desidera. Basti pensare a *El castillo de la pureza*, dove i figli, rinchiusi e sottomessi, portano nomi come Porvenir, Utopía e Voluntad, come se incarnassero proprio quelle virtù collettive che la violenza puerile del Messico non è ancora riuscita a conquistare.[29]

In *La tía Alejandra*, il padre, già superato come figura centrale in *El castillo de la pureza*, appare qui come una presenza diluita, malleabile, incapace di intervenire in un mondo dominato da forze invisibili matriarcali, dove l'opposizione si configura tra la madre naturale e la madre arcaica, tra colei che genera per vie naturali e colei che uccide per vie soprannaturali. La prima, giovane e fertile. La seconda, vecchia e sterile.[30] Quella "madre arcaica", identificata dalla psicoanalisi kleiniana[31] con la madre onnipotente della prima infanzia, la cui *imago* riaffiora dal rimosso attraverso il fenomeno del perturbante, è capace di attivare proprio quel mondo paranoico-schizoide in cui la magia si manifesta come onnipotenza della mente e la strega come madre fallica (il folcloristico manico della scopa su cui vola, proiettandosi in avanti,

[29] Sulla puerilità nella storia messicana, cfr. S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México* cit., p. 17, 126; D.A. BRADING, *Ensayos sobre el México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2021, p. 456.
[30] Cfr. R. GUTIÉRREZ-VILLAVICENCIO, *La heroína y la bruja en 'Muñeca vestida de azul', de Delfina Careaga* in «La Colmena», 91, 2016, p. 65.
[31] Cfr. M. KLEIN, *Early stages of the Oedipus conflict*, in ID., *Love, guilt and reparation and other works, 1921-1945*, Hogarth/Institute of Psycho-Analysis, London 1975.

diventa archetipicamente un fallo). Queste due figure – l'onnipotenza della mente e la madre fallica – instaurano la devastazione materna della famiglia.

In un certo senso, la violenza schizofrenica della psiche storica messicana (e persino la sua predisposizione all'*irrealtà americana*, come la definisce Héctor A. Murena) sembrano configurare il ritorno a una mitologia della madre arcaica castratrice, omicida, divoratrice di figli (basti pensare al culto messicano di Santa Muerte), concepita come un vero e proprio «imperativo epistemico».[32] La zia Alejandra partecipa precisamente a queste tensioni simboliche.

Nel film, con la morte del padre e di due dei tre figli, si salverà soltanto Lucía, la madre della famiglia, eroina in un certo senso,[33] ma solo nella misura in cui sembra aver appreso i rituali stregoneschi necessari per eliminare la diabolica zia. In un certo senso, la circolazione della *mathesis* arcaica avviene all'interno del femminile: se nei precedenti film di Ripstein il pericolo da scongiurare era il vecchio patriarcato violento messicano, contrastabile solo dal flusso di desiderio del travestito, divenuto emblema di tutto ciò che è stato represso da una storia ossessionata dalla virilità, in *La tía Alejandra* il rimosso ritorna da un'altra angolazione: una maternità arcaica, nociva e sterile, distruttiva, egoista, capricciosa, affascinata dalla morte, che forse rappresenta l'origine schizofrenica di quegli uomini insicuri e autoritari che riversano il proprio complesso nelle istituzioni repressive.

Dall'altra parte, esiste la possibilità di un'altra madre: giovane, fertile, protettiva – continuità della madre de *El castillo de la pureza* e anticipazione delle eroine ripsteiniane rinchiuse nella trappola della famiglia borghese, come Ignacia in *Principio y fin* o la bovariana Emilia in *Las razones del corazón* –, una madre capace di perdere tutto pur di esorcizzare il Male della madre arcaica messicana, recuperando i rituali dimenticati di quella stessa messicanità sepolta.

Imagologicamente, la formulazione è complessa. In ogni caso, il nucleo originario di quel patriarcato schizofrenico (il padre de *El castillo de la pureza*, il padre oppressivo che costringe la famiglia al rigore delle istituzioni irrazionali di un paese recluso in sé stesso) viene trasferito in una sorta di scena simbolica originaria, dove due figure materne – una tanatica, arcaica, il passato messicano con le sue mummie e i suoi morti; l'altra giovane, fertile, materna, il futuro messicano con i suoi bambini e il suo impegno a mantenere l'ordine della casa – si contendono il diritto di possedere la famiglia, come se incarnassero impulsi idiosincratici più che figure femminili in senso proprio.

[32] P.L. ASSOUN, *L'archaïque chez Freud: entre Logos et Anankè*, in «Nouvell revue de psychanalyse», 26, 1982, pp. 11-44.
[33] Cfr. R. GUTIÉRREZ-VILLAVICENCIO, *La heroína y la bruja en 'Muñeca vestida de azul', de Delfina Careaga* cit., p. 65.

4. *Conclusioni*

Dovremmo dire che gli spostamenti allegorici del senso si trasformano in letture di rigore quando collochiamo *La tía Alejandra* nell'insieme del cinema di Ripstein, soprattutto considerando che il dispositivo allegorico era attivato persino dalla stessa istanza di produzione del cinema d'autore di quel periodo, che incoraggiava a leggere in questi termini.[34] L'allegoria come strumento di denuncia politica nel cinema latinoamericano degli anni '60 e '70 non solo implicava il ricorso al racconto simbolico per rappresentare l'oppressione e la violenza di Stato (si può pensare al manifesto fondamentale del Nuevo Cine Latinoamericano scritto da Julio García Espinosa nel 1969, *Por un cine imperfecto*),[35] ma costituiva anche una tattica per eludere la censura nei contesti dittatoriali.[36]

In questo caso specifico, l'eccezionalità generica del terrore sovrannaturale – e si potrebbe pensare, a questo proposito, alla categoria subgenere proposta da Erin Harrington, *gynaehorror*, per riflettere sulla mostruosità femminile nel cinema dell'orrore –[37] rimanda inevitabilmente ad altri territori della mitologia sociale di Ripstein: dall'isolamento nevrotico di un uomo che rinchiude la sua famiglia per mantenerla pura rispetto a un esterno minaccioso (*El castillo de la pureza*), al bordello in cui si rappresentano le tensioni di potere di un villaggio dominato da un regime dittatoriale (*El lugar sin límites*), fino all'infame "palazzo nero" della prigione di Lecumberri. Ci troviamo sempre di fronte a composizioni concatenate da un'unica struttura narrativa di base, in cui la magia non è che uno dei tanti modi per riprodurre lo stesso schema: il palazzo gotico che, nel tentativo di scongiurare un male esterno, allestisce un teatro interiore e grottesco, forse uterino, in cui riaffiora il disagio barocco di un mondo capovolto (il campo del travestitismo, il "castello"

[34] Cfr. T. ELSAESSER, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 49, 162, 175, 253, 350 e 462.
[35] J. GARCÍA ESPINOSA ROMERO, *Por un cine imperfecto*, Castellote, Madrid, 1976.
[36] È ampiamente riconosciuto nella critica il concetto secondo cui il cinema d'autore degli anni '70, in particolare all'interno del Nuevo Cine Latinoamericano e del cinema d'arte europeo, incentivava una lettura allegorica, sia come risposta alla censura politica, sia come strategia di significazione estetica (cfr. F. JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981; Z.M. PICK, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, Austin 1993; R. STAM, A. ROJAS, *New Latin American Cinema*, University of California Press, Berkeley 1997). In America Latina, l'allegoria divenne uno strumento fondamentale per mascherare discorsi critici all'interno di narrazioni simboliche (cfr. F. SOLANAS, O. GETINO, *Hacia un tercer cine*, in «Tricontinental», n. 13, 1969, p. 120; J. KING, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Verso, London 1990; V. PÉREZ, *Cine y revolución en América Latina: De la utopía al desencanto*, Editorial Cátedra, Madrid 2017). Inoltre, si possono trovare riferimenti specifici all'allegoria politica di Ripstein in M. KINDER, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley 1993.
[37] E. HARRINGTON, *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*, Routledge, New York-London 2018.

familiare dove il padre purificatore è anche il nucleo di perversione, il recinto medievale dei prigionieri che contrasta con l'asettico ordine amministrativo che lo sostiene, il gotico della figura della strega come sovvertitrice della famiglia).

Come profili di una stessa traumatica messicanità, il Palazzo di Lecumberri, la casa claustrale de *El castillo de la pureza* o la dimora invasa dalla magia nera in *La tía Alejandra* sono iterazioni di un medesimo immaginario: uno spazio in cui lo Stato, il Padre o la Zia fungono da carcerieri di un gruppo sottomesso a vecchie regole di crudeltà (che si tratti del sistema di sorveglianza e punizione, della patocrazia patriarcale o dell'antica stregoneria). Parlare di magia per parlare di qualcos'altro non fa che riprodurre isomorficamente, attraverso la potenza allegorica dell'immagine e della favola, il funzionamento stesso della magia così come è rappresentata nel film: «Tutto è un'altra cosa», tutto significa un'altra cosa. E quell'"altra cosa" si rivela quando la favola interiore dissemina i suoi significati verso l'esteriorità collettiva.

Il filosofo argentino Héctor Álvarez Murena sviluppa l'idea di un effetto di irrealtà intrinseco all'"essere americano", in particolare in quella parte del continente dove il meticciato sopravvive come testimonianza di un trauma collettivo. Una condizione astorica che proietta il continente verso un'extraterritorialità culturale, un'intemperie ontologica da cui emerge un intero sistema di miti, immagini e figure che rappresentano l'americanità come castigo, condanna o peccato originale.[38]

La contraddizione di un continente che nega e rinnega il proprio meticciato finisce per squarciare il suo mondo in due sfere inconciliabili: una zona epidermica e visibile, quella di una società occidentale, civilizzata, assimilabile all'Europa e al Nord America; e una zona sotterranea, il sottosuolo di una barbarie aborigena atavica e rancorosa, sempre pronta a riemergere come il ritorno del represso per reclamare antichi privilegi. Questo substrato di metafore fataliste in Murena (tipico di quei saggi ormai obsoleti sull'"essere americano" che proliferavano in America Latina nella prima metà del Novecento – basti pensare al messicano Samuel Ramos o all'argentino Ezequiel Martínez Estrada), nonostante la sua attuale illegittimità epistemologica, riuscì a esprimere nel suo tempo il nucleo perverso di certe tensioni immaginali, destinate a sopravvivere simbolicamente nelle invenzioni letterarie.

Il cinema gotico messicano è intriso di questi elementi del perturbante culturale – il ritorno del rimosso dell'inconscio politico, potremmo dire – sebbene le sue forme di figurazione, più oscure che esplicite, più tortuose che trasparenti, non tematizzino direttamente queste nozioni, ma le elaborino attraverso complessi spostamenti allegorici. L'immagine di un mondo in cui la magia può irrompere e dispiegare

[38] Cfr. G. PRÓSPERI, *El extra-ser americano: Transobjetividad fantasmática en Héctor Álvarez Murena* cit., pp. 163-190.

liberamente la sua prepotenza per trasformare la realtà diventa particolarmente densa di significato come segno di un'irrealtà intrinseca all'esperienza sociale americana.

Ciò che riaffiora nel gotico messicano non è altro che quell'arcaica messicanità gotica, popolata dagli stessi spettri di violenza ciclica che Juan Rulfo immaginava in *Pedro Páramo*. Se la sfera empirica è irreale, se l'"essere americano" è un miraggio fantasmatico, un'illusione, allora tutto può accadere. «Tutto è un'altra cosa». Il mondo può rivelare il suo rovescio ontologico, svelando che, sotto la superficie del fingimento civilizzato, continua a perpetuarsi quel *deus absconditus* dell'ancestralità americana, pronto a reclamare il diritto di distruggere le istituzioni della civiltà, con la famiglia come prima linea di battaglia, sacrificata come carne da macello.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

I Dialoghi della vita armonica *e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica*

The Dialoghi della vita armonica *and Magic as an Instrument for Reflecting on Technical Modernity*

IWAN PAOLINI

ABSTRACT

Adottando un approccio interdisciplinare in grado di valorizzare le relazioni fra la riflessione di Paola Masino e i modelli teorici del funzionalismo architettonico, il saggio propone una analisi dei Dialoghi della vita armonica*, rubrica pubblicata fra il 1941 e il 1942 sulla rivista «Domus». L'attenzione è rivolta all'impiego della categoria del magico come strumento attraverso cui ripensare il principio di prestazione borghese, le sue implicazioni estetico-sociali e i suoi rapporti con l'avvento della riproduzione seriale delle merci e dei prodotti artistici.*

PAROLE CHIAVE: *architettura, funzionalismo, produzione seriale*

Adopting an interdisciplinary approach that highlights the relationship between Paola Masino's reflections and the theorical models of architectural functionalism, the essay offers an analysis of Dialoghi della vita armonica, a column published between 1941 and 1942 in the journal «Domus». The focus is placed on the use of the category of the magical as an instrument for rethinking the bourgeois utilitarianism, its aesthetic-social implications, and its connections with the advent of the serial reproduction of commodities and artistic products.

KEYWORDS: *architecture, functionalism, mass-produced items*

AUTORE

Iwan Paolini è dottorando presso le Università degli Studi di Trieste e di Udine; i suoi interessi di ricerca riguardano i rapporti fra architettura e letteratura, le forme del perturbante e dello straniamento, il racconto fantastico. Si è occupato di Landolfi, Ortese, Mattioni; ha fatto parte del progetto di ricerca europeo "LITMAG", con contributi sulla rivista fiumana «La Battana».
paolini.iwan@spes.uniud.it

1. *Alcune coordinate*

Il saggio di Francesco Orlando sul concetto di non-funzionalità letteraria[1] dedica una sezione allo studio dell'oggetto magico.[2] Secondo il critico, interessato alla ricostruzione di un sistema di costanti e varianti tematico-formali sulla lunga durata temporale, il valore simbolico dell'anti-merce impiegata nel processo magico andrebbe nei testi progressivamente deteriorandosi; a ridosso del Novecento, la stessa finirebbe per avvicinarsi all'opposta categoria, più o meno tecnicizzata, di funzionalità letteraria, ove non risulti legata a immagini connotate in senso tecnico-scientifico. Oltre il ruolo delle svolte storiche individuate da Orlando (quella illuminista e quella a metà Ottocento), la questione evoca pertanto l'avvento della cosiddetta "età del disincanto"[3] e il suo apporto al processo di mutazione delle topiche letterarie; su un livello più profondo, questo concorre a problematizzare i rapporti di molti autori e autrici della prima metà del secolo con le forme rappresentative e le topiche del canone.[4] Senza dover ricorrere alle (superate) tassonomie semantiche elaborate nel saggio, le osservazioni di Orlando toccano dunque alcune questioni di primario interesse per questo studio, dedicato ai *Dialoghi della vita armonica* di Paola Masino; proiettandosi oltre i possibili orizzonti della destinazione editoriale della rubrica, pubblicata fra il 1941 e il 1942 su «Domus», i *Dialoghi* presentano infatti un'articolata riflessione sulle implicazioni letterarie, sociali e ideologiche della produzione seriale delle merci e dell'oggetto d'arte – a sua volta caratterizzata dal ricorso alla categoria del magico.

Le conclusioni di Orlando sul rapporto fra oggetto magico, funzionalità e modernità tecnica sollecitano infatti interrogativi utili a comprendere le ragioni profonde della riflessione masiniana, oltre che il suo rapporto con i modelli estetici e culturali coevi; questo avviene poiché quanto osservato dal critico implica l'individuazione di una relazione (variabile, obliqua e mediata da fattori anche formali) fra le costanti e le varianti semantico-rappresentative dell'oggetto magico nel testo letterario e le mutazioni del principio di prestazione borghese nell'arco della lunga durata temporale. Al di là delle due svolte storiche individuate da Orlando, va dunque ricordato come i paradigmi di realtà razionali, produttivistici e borghesi vengano ritrattati nel contesto italiano del periodo interbellico, sulla scorta

[1] Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.
[2] Ivi, pp. 351-364.
[3] Si fa riferimento alla nozione weberiana. Cfr. M. WEBER, *La scienza come professione. La politica come professione*, trad. di H. Grünhoff, P. Rossi, F. Tuccari, Einaudi, Torino 2004.
[4] Si veda, nel merito della letteratura fantastica italiana della prima metà del Novecento: S. LAZZARIN, *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008.

di un ripensamento (a vocazione normativa oltre che identitaria) delle categorie condivise di tempo e spazio, avanzato dal funzionalismo architettonico. Poiché le riflessioni di Paola Masino sulle merci e sulle potenzialità del magico intrecciano il discorso estetico a quello sociale e sfociano frequentemente nella riflessione letteraria, è dunque opportuno collocare, su un primo livello, gli scritti dell'autrice entro il più ampio orizzonte teorico orlandiano, giacché Masino insiste proprio sul rapporto triangolare fra innovazioni tecniche, consumo della merce e fruizione del prodotto d'arte, topiche letterarie. Su un secondo piano d'analisi, va inoltre sottolineato come l'operazione di Masino acquisisca ulteriore complessità alla luce del contesto ideologico, artistico e culturale coevo.

I *Dialoghi* si presentano, infatti, come un insieme di testi caratterizzati da una spiccata componente auto-riflessiva, a sua volta legata all'apertura di uno spazio di dibattito estetico interdisciplinare sin dall'immediato dopoguerra. In questo senso, gli studi di Francesca Billiani,[5] Laura Pennacchietti e Simona Storchi[6] hanno già dimostrato l'esigenza di leggere molti dei prodotti letterari e delle riflessioni teoriche prodotte durante il fascismo alla luce di una diffusa pratica di scambio fra saperi umanistici, figurativi e architettonici – e si pensi ai rapporti fra metafisica, pittura murale e architettura modernista,[7] a «Valori plastici» e alla sua ridefinizione della tradizione italiana,[8] all'eterogeneo *côté* milanese del Craja[9] e al gruppo di «Valori Primordiali», e infine a come queste intersezioni abbiano nutrito, fra le varie, le esemplari esperienze di Bontempelli e «'900».[10] Pur appartenendo a una fase avanzata dei dibattiti estetici del Ventennio, il caso dei *Dialoghi* necessita pertanto di essere collocato entro le istanze di riforma e palingenesi identitaria avviatesi con i movimenti del ritorno all'ordine, tese a superare tanto i residui della cultura liberale ottocentesca quanto le furie e gli anatemi delle avanguardie; sono, infatti, le stesse ad auspicare un sodalizio fra le arti (e in alcuni casi con l'ideologia), allo scopo ultimo di consolidare un riposizionamento della figura dell'artista e dell'intellettuale nel mutato contesto tecnico e socio-ideologico della modernità italiana. In questo senso, i *Dialoghi* risultano significativi poiché rispondono attivamente a tali stimoli, ricorrendo non solo a forme e temi anti-mimetici (il fiabesco, il fantastico, il

[5] Cfr. F. BILLIANI, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, I. B. Tauris, London-New York-Dublin 2021; F. BILLIANI, L. PENNACCHIETTI, *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*, Palmgrave McMillan, London 2019.
[6] Cfr. S. STORCHI, *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2024.
[7] Cfr. V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano 2005; E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Mondadori, Milano 2008.
[8] Cfr. P. FOSSATI, P. ROSAZZA FERRARIS, L. VELANI (a cura di), *Valori Plastici*, Skira, Milano 1998.
[9] Cfr. E. CRAJA, *Il tempo del Craja. Biografia di un caffè*, a cura di A. C. Cimoli, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2024.
[10] S. STORCHI, *Massimo Bontempelli* cit., pp. 79-149.

surreale), ma interpellando direttamente la categoria del magico e rintracciandovi una possibile ridefinizione anti-borghese dei paradigmi condivisi di realtà. La riflessione sull'eredità della tradizione letteraria e sull'innovazione di codici rappresentativi e topiche a fronte della modernità passa, insomma, attraverso il confronto con i modelli teorici elaborati dall'architettura, dalla pittura e dalle arti decorative, ove alla categoria del magico si affida un ruolo di mediazione rispetto alle mutazioni dei paradigmi condivisi prodotti dalle discipline stesse.

Gli stessi testi sollecitano il confronto con esiti e teorie pertinenti a campi disciplinari non letterari; più estensivamente (e in questo senso è utile ricordare che siamo nelle ultime fasi di un percorso avviatosi una ventina d'anni prima) rivendicano inoltre due istanze pertinenti alla scrittura letteraria. Come temi, forme e topiche della scrittura necessitano di essere revisionati alla luce dei mutati equilibri fra discipline, così la letteratura stessa rivendica un ruolo centrale nel contesto sociale e ideologico, facendosi carico del compito di problematizzare gli effetti deteriori dei nuovi paradigmi estetici e culturali affermatisi nel tempo della modernità tecnica. Proprio perché si tratta, per Masino, di un nesso imprescindibile, la questione ci riporta ai punti sollevati dalle teorie orlandiane: attraverso il ricorso alla categoria del magico, i *Dialoghi* insistono sulla relazione fra merci, anti-merci e produzioni artistiche, per interrogare gli effetti del mutato principio di prestazione borghese, per restituire centralità al ruolo dell'intellettuale e, infine, per riflettere sulle potenzialità stesse della tradizione letteraria.

2. *«Domus» e i* Dialoghi

Per comprendere la complessità dei *Dialoghi* è opportuno ricordare alcuni dati sulla sede di pubblicazione. «Domus» fu fondata nel 1928; la direzione fu affidata a Gio Ponti da Ugo Ojetti, anche se l'ideazione della rivista si deve a padre Giovanni Semeria. Nelle intenzioni del predicatore, la rivista doveva essere strumento atto a educare e consolidare la famiglia italiana nucleare, cattolica e fascista;[11] «Domus» nasce pertanto con una vocazione strettamente pedagogico-normativa, incline a una ricezione ideologica e nazionalista del funzionalismo architettonico. Il primo editoriale di Ponti[12] declina tali aspetti assecondando le esigenze di rinnovamento

[11] F. IRACE, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988, pp. 13-14 e pp. 48-49; M. PRATESI, *Gio Ponti. Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa University Press, Pisa 2015, p. 41. Si vedano inoltre: M. CASCIATO, *The "Casa all'Italiana" and the Idea of Modern Dwelling in Fascist Italy*, in «The Journal of Architecture», 4, 2010, pp. 335-353; C. ROSTAGNI, *Gio Ponti come scrittore*, in *Officina Gio Ponti. Scrittura, grafica, architettura, design*, a cura di M. Orazi e M. Robilant, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 15-40.

[12] G. PONTI, *La casa all'italiana*, in «Domus», 1, 1928, p. 10.

auto-rappresentativo e le aspettative della borghesia medio-alta, favorendo un compromesso fra le innovate esigenze economiche (con le nuove modalità di produzione seriale) e le aspettative del target sociale; si è parlato, a tal proposito, di un processo di spiritualizzazione dei consumi,[13] con implicazioni di taglio pedagogico-normativo fortemente ideologizzate. Masino, tuttavia, pubblica i *Dialoghi* in un momento di revisione dell'assetto editoriale della rivista; nel 1941, infatti, Bontempelli, Pagano e Bega avevano sostituito Ponti alla direzione dalla rivista. Il cambio di direzione segna una importante mutazione: pur conservando alcuni tratti originari, dal 1941 «Domus» assume un taglio marcatamente interdisciplinare e aperto alla sperimentazione estetica.[14] La vocazione interdisciplinare della rivista appare dunque compatibile col profilo di una autrice ben consapevole del dibattito in atto sul funzionalismo architettonico, nelle sue ramificazioni ideologiche, economiche e sociali.

I *Dialoghi* sono composti da un totale di diciotto puntate piuttosto brevi, pubblicate fra il 1941 e il 1942 e segnano una raggiunta maturità dell'autrice rispetto alle prime esperienze nel campo della pubblicistica;[15] a uno sguardo complessivo sulla rubrica, emerge un disegno variabile ma coerente, sostenuto da una forte unitarietà di temi, scelte formali e approcci estetici.[16] Anche se non si ha (almeno a oggi) certezza circa una progettualità autoriale unitaria dei *Dialoghi*, è dunque possibile individuare un sistema di ricorrenze tematiche e variabili formali interne che si intrecciano nella progressione delle puntate.

L'occasione della rubrica è per Masino il pretesto per formalizzare una visione estetica autonoma, che prende le mosse dalla ricezione del funzionalismo architettonico nell'Italia fascista;[17] va dunque sottolineato come le tipicità formali e tematiche della destinazione editoriale siano strumento attraverso cui osservare e problematizzare le forme estetiche della modernità. A far emergere questo nodo della riflessione masiniana è una costante metodologica che si riscontra quasi in tutte le puntate della rubrica: l'autrice tende, infatti, a strutturare gli episodi attorno

[13] S. STORCHI, *"La casa all'italiana". Domus and the ideology of the Domestic Interior in 1930s Italy*, in *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, a cura di S. Storchi, Peter Lang, Brussels 2013, pp. 57-78.
[14] S. STORCHI, *Massimo Bontempelli* cit., pp. 207-222.
[15] B. MANETTI, *Modelli di donna e lettrici reali nella pubblicistica di Paola Masino*, in «Il Ponte», 12, 2003, pp. 108-128.
[16] S. STORCHI, *Massimo Bontempelli* cit., pp. 229-233.
[17] Si tratta di un tema complesso e ricco di implicazioni; per una panoramica sui rapporti fra correnti architettoniche (razionalismo, novecentismo, monumentalismo), fascismo e approcci estetici, si rinvia a: G. CIUCCI, Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944, Einaudi, Torino 1989; R. A. ETLIN, *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*, MIT Press, Cambridge 1991; P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, FrancoAngeli, Milano 1999; F. BILLIANI, L. PENNACCHIETTI, *Architecture and the Novel* cit.

a nuclei pedagogico-normativi d'occasione, ampiamente diffusi nella pubblicistica di settore del tempo[18] e ruotanti attorno al concetto di "buon gusto" domestico, salvo poi superarne i confini didattico-normativi; le direttive sulla corretta scelta e disposizione dei fiori nell'ambiente domestico (*II*,[19] *III*[20] e *IV*[21]) diventano così occasione di riflessione sull'*intérieur* del passaggio di secolo (*II*), sul rapporto che intercorre fra corpo dell'utente e spazio architettonico (*III*), sulle operazioni di sventramento urbano (*IV*). Altrove Masino tende a impiegare il procedimento inverso: ossia, dalla riflessione estetica astratta e universale il dialogo si dirige verso l'*exemplum* dimostrativo contingente (*X*, *XII*).[22] Emerge dunque un metodo speculativo circolare, che prende corpo nel consolidamento di un coerente impianto estetico. Temi e codici della pubblicistica di settore agiscono ora come esca atta a soddisfare le aspettative del lettore, ora come pretesto o dimostrazione argomentativa; l'attenzione rivolta ai temi pedagogici è tuttavia progressivamente ridotta, fino a occupare uno spazio via via più occasionale o a sfociare nell'esplicito discorso metaletterario (*VII*).[23]

La costante ricorre anche nell'intersezione fra modelli di scrittura variegati – che, a loro volta, consentono l'accesso a ulteriori livelli di significato dei testi. I modelli prevalenti sono due: i temi e codici attinenti alla pubblicistica pedagogica di settore[24] sono infatti innestati sul modello del dialogo platonico. Dato l'impianto, l'autrice adotta, tuttavia, una serie di varianti formali che si stratificano nella progressione delle puntate; si rintracciano dunque, pur entro una certa gradazione di frequenza e intensità, non solo l'ingerenza del modello epistolare, ma anche la disseminazione della topica surrealista, fantastica e fiabesca. L'effetto è triplice: la rubrica esce da questo gioco formale continuamente ravvivata, pur mantenendo, grazie ai punti di riferimento tematico-formali primari, una forte coerenza interna; l'innesto di più codici consente una riflessione estetica totalizzante e una problematizzazione interdisciplinare delle implicazioni socio-economiche dei paradigmi della modernità; infine, coerentemente con il nuovo assetto editoriale di

[18] Oltre alle riviste di divulgazione, ricordo la diffusione di testi a vocazione strettamente pedagogica, rivolti al pubblico femminile (ad esempio *La casa che vorrei avere* di Lidia Morelli, la rivista dell'ENIOS «Casa e lavoro» ecc.), ma non solo (*La casa per le masse e l'ideologia fascista* di Lamaro, *Il fascismo e la casa di Teodori* ecc.).
[19] P. MASINO, *Dialoghi della vita armonica II*, in «Domus», 157, 1941, p. 44.
[20] EAD., *Dialoghi della vita armonica III*, in «Domus»,159, 1941, p. 53.
[21] EAD., *Dialoghi della vita armonica IV*, in «Domus», 160, 1941, p. 51.
[22] EAD., *Dialoghi della vita armonica X*, in «Domus», 167, 1941, p. 12; EAD. *Dialoghi della vita armonica XII*, «Domus», 170, 1942, p. 82.
[23] EAD. *Dialoghi della vita armonica VII*, in «Domus», 163, 1941, pp. 25-26.
[24] Fra i vari e più evidenti, ricordo non solo le tematiche didattiche più ovvie (disposizione delle luci nell'ambiente domestico, uso e significato dei colori ecc.), ma anche i frequenti riferimenti alla stagionalità e alle fasi dello zodiaco tipici degli almanacchi, posti spesso in apertura delle puntate e risemantizzati, su un piano di lettura più profondo, attraverso una chiave sintetica di lettura del reale.

«Domus», Masino attua una sperimentazione aperta sulle specificità dei codici stessi impiegati, chiamando direttamente in causa la categoria del magico.

3. *La magia come metodo ermeneutico*

Non è dunque possibile affrontare i *Dialoghi* solo su un piano pedagogico-normativo: da una parte, la rubrica è utile all'autrice per problematizzare gli esiti del funzionalismo architettonico e i temi e le forme della pubblicistica d'impianto pedagogico; dall'altro, è occasione di riflessione sulle possibilità espressive e rappresentative della scrittura letteraria. Sottolineo, pertanto, come la riflessione letteraria vada di pari passo con una revisione ermeneutica del paradigma di realtà utilitaristico in fase di affermazione. La riflessione sui nuovi modelli di produzione e consumo dei beni è vincolata a una più estesa speculazione estetica; la tensione primaria instaurata nei *Dialoghi* è dunque quella fra un paradigma funzionalista che tende ad astrarre e funzionalizzare il soggetto nello spazio e nei consumi, con fini ideologico-normativi più o meno diretti, e la possibilità di elaborare modelli estetici transdisciplinari e alternativi, che riequilibrino i rapporti fra tecnicizzazione, massificazione dei costumi e soggetto – ed è qui che Masino ricorre al concetto di magia.

Risulta pertanto significativo che Apud, il mentore dei dialoghi masiniani, non sia né un architetto né un vero e proprio maestro o maestra di buon gusto (sulla scia degli editoriali di Ponti e della pubblicistica femminile), ma un personaggio che mette in crisi le ordinarie categorie distintive binomiali: «non mi domandare chi sia Apud; non lo so. Se sia uomo o donna; non lo so. […] è la creatura più vaga che si possa dare in questa vita affollata di corpi troppo densi di materia e sentori. […] Apud […] cambia voce con il cambiar delle ore, e cammina in opposti modi nel giorno e nella notte».[25] Al di là della probabile allusione all'androgino platonico, la scelta di Masino è coerente col tentativo di riformare le categorie ermeneutiche e tassonomiche alla base della decodificazione del reale: l'autrice individua come mentore un personaggio che, di per sé, implica una ricodificazione delle categorie di pensiero e delle forme espressive in chiave sintetica e non distintiva, basata sull'emersione delle interrelazioni fra le componenti del reale e diretta verso una dimensione di metamorfosi costante e irriducibile. Tale revisione passa per l'analisi delle possibilità e dei limiti dell'architettura modernista nelle sue varie forme; tanto più significativa sarà allora la rivendicazione, da parte dell'autrice, di una postura intellettuale che esuli dal ruolo normativo di massaia e dalla presunta, innata sensibilità femminile nel campo della domesticità. L'autorevolezza dei *Dialoghi*

[25] EAD., *Dialoghi della vita armonica I*, in «Domus», 157, 1941, p. 24.

poggia, infatti, su un mentore privo di una definizione binaria di genere e su una legittimazione fornita dalla conoscenza delle teorie estetiche di «Gropius […] Le Corbusier […] Terragni […] Pagano […] Vietti e Piccinato e Lingeri»;[26] Masino, insomma, supera i possibili limiti di genere imposti dalla questione nel gioco finzionale alla base della rubrica – ossia inscenando un rapporto allieva-mentore che, a partire dalla caratterizzazione del corpo di Apud, tende a eludere norme, categorie e pertinenze di genere. L'approccio alla realtà e alle forme delle sue rappresentazioni estetiche attraverso il concetto sintetico e sovra-normativo di armonia è dunque esplicitato da Apud stesso:

> — La stregoneria — spiega Apud — è la scienza dei presagi. Tutta la nostra vita non è che un presagio. Ma purtroppo non sappiamo decifrarlo. I filosofi stanno in ascolto dei richiami che corrono tra cielo e terra: io mi sforzo di leggere gli annunzi minimi della materia, che sono il volto degli individui e il susseguirsi degli avvenimenti quotidiani.
> — Si può leggere da un volto come è la sua casa e se e quali fiori l'abbellino? –
> — Certo — rispose Apud. — Vuoi che te lo spieghi? Io credo che la casa come nella costruzione riflette il modo di pensare dell'architetto e dunque tutta la sua morale, l'educazione delle sue giornate, e il consumo del tempo, allo stesso modo nell'interno esprime l'abitante.[27]

Il concetto di magia è individuato come criterio sistematico di lettura e organizzazione dei segni frammentati e variabili del reale; gli stessi sono ricondotti a un sistema aperto, coerente e armonico attraverso l'atto estetico. Si tende così verso l'individuazione di un paradigma di realtà magico-sintetico, ossia votato alla riemersione di un approccio al reale costruito sull'interdipendenza dei segni, sovra-normativo e non gerarchizzato, in cui il soggetto non appare come elemento astratto in un sistema di elaborazioni tecnico-utilitaristiche (come in molta della pubblicistica di settore), ma come particella individuale di un sistema aperto di interdipendenze. Magia e funzionalismo architettonico sono dunque posti su un orizzonte analogico grazie a una prossimità metodologica – giacché entrambi rispondono a un sistema reciproco e mutevole di interdipendenze semantiche alla base del reale. In questo senso, è utile ribadire come Masino arrivi a tale proposta attingendo a una diffusa lettura del funzionalismo di matrice settecentesca,[28]

[26] *Ibid*.
[27] EAD. *Dialoghi della vita armonica II* cit., p. 44.
[28] U. POERSCHKE, *Functionalism and Its Italian Entanglements*, in *Italian Imprints in Twentieth-Century Architecture*, a cura di D. Costanzo, D. e A. Leach, Bloomsbury Publishing Plc, London 2022, pp. 55-67.

prossima a quelle di Munari[29] e Persico,[30] oltre che a quella di Cattaneo[31] e dei razionalisti comaschi: ossia come criterio compositivo atto a valorizzare una coerenza semantica fra gli elementi posti in relazione nello spazio e nel tempo. Il riferimento masiniano alla magia va insomma relazionato alla teoria architettonica coeva; se questo, da una parte, è coerente col panorama estetico del tempo, che vede nel funzionalismo un generatore di modelli concettuali[32] forti, d'altra parte va ribadito come Masino pieghi il concetto verso una direzione prima ermeneutica e poi estetica.

È dunque utile sottolineare come, dal fondo della definizione di stregoneria affermata da Apud, emergano due elementi. Da una parte, si riscontra una visione del magico come di un sistema di interpretazione del reale che ha attraversato la soglia della modernità tecnica, senza tuttavia scivolare in fenomeni di recupero nostalgico o parodia ironica; dall'altra, la figura dell'architetto è associata a quella di un mago-demiurgo dello spazio e del tempo, «sismografo della civiltà»[33] – ossia, coerentemente con il percorso svolto dai gruppi razionalisti, come ricettore e interprete della rete universale di consonanze materiche e spirituali, ove l'atto magico-demiurgico consiste nella riconduzione a unità costruttiva di una coerenza fra i segni del reale rimossa dal paradigma utilitaristico-borghese. L'operazione trova un esito di militanza artistica e intellettuale:

> O tutto è armonia in questo mondo e allora noi che dissentiamo è giusto che si sia disarmonici; o tutto è disarmonia e allora è giusto che noi presumiamo di dettare leggi armoniche. Importante è essere differenti per creare i rapporti, dare le prospettive al pubblico, se no l'individuo potrebbe, fin dalla nascita, dire con Pangloss che tutto va per il meglio nel migliore dei modi possibile.[34]

Si tratta dunque di un gesto di rifondazione delle stesse categorie ermeneutiche condivise, quanto di un intervento di riposizionamento del soggetto entro la frammentazione di senso aperta dalla modernità tecnico-industriale; e non è difficile rintracciarvi, alla base, il modello di lettura sintetico e interrelazionale del reale pertinente al magico (e al funzionalismo). A fronte dei fenomeni innescati dall'avvento della modernità tecnica, della serializzazione e dell'ideologizzazione dei consumi, il gesto estetico (incluso quello letterario) interviene dunque a sanare

[29] Cfr. B. MUNARI, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 2022.
[30] Cfr. E. PERSICO, *Scritti di architettura*, a cura di M. Del Campo, Testo & Immagine, Torino 2004.
[31] Cfr. C. CATTANEO, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, a cura di O. Selvafolta, Jaka Book, Milano 1993.
[32] Cfr. F. BILLIANI, L. PENNACCHIETTI, *Architecture and the Novel* cit.
[33] EAD., *Dialoghi della vita armonica II* cit., p. 44.
[34] EAD., *Dialoghi della vita armonica X* cit., p. 12.

la frattura fra soggetto e realtà apertasi al passaggio di secolo, stabilendo inedite prospettive sul reale a partire da una sua revisione "magica" e non utilitaristica.

Per esteso, Masino individua dunque nella figura dell'architetto/mago-demiurgo un modello cui intellettuali, artisti e letterati devono aspirare. Se, da una parte, questo appare sintomatico di quanto l'architettura sia ancora percepita, nei primi anni Quaranta, come disciplina in grado di produrre impianti estetici forti, d'altra parte è indicativo di come l'autrice si sforzi, partendo dalle elaborazioni teoriche degli architetti, di arrivare a un sistema di principi estetici universali e transdisciplinari, che renda ragione dell'avvenuta ricezione dell'architettura come generatore di modelli teorici per l'espressione artistica.

4. *Il potenziale degli oggetti*

La riflessione estetica masiniana finisce, pertanto, per interrogare i fenomeni di massificazione del consumo innescati dalla produzione seriale dell'oggetto d'arte. Le due componenti appaiono connesse non tanto (o non solo) entro la diffusa valutazione assiologica e ideologica del rapporto fra passato pre-fascista, tradizione classica e forme della modernità, quanto entro uno scarto fra differenti paradigmi di realtà, che hanno generato vari codici espressivi rintracciabili dall'Ottocento al periodo coevo:

> Bambina feci un sogno in cui vedevo una bara allontanarsi saltellando su zampe di gallina e un braccio di donna uscirne facendomi cenni di addio. Forse per questa memoria ibrida e funesta, mi dà sgomento la moda che si sta diffondendo […] di incastrare qua e là pezzi di membra umane in guisa di arredi […]. Abbiamo detto tanto male delle zampe di leone e delle teste d'aquila […] Credo […] che quella smania di liberazione fosse e sia un fatto di natura molto più misteriosa.
> […] Niente è più caro all'uomo del rammemorarsi una creatura amata e ricrearla per immagini agli altri […] da questo desiderio di comunione nasce tutta l'arte. […] Dagli idolatri alla magia nera, la riproduzione della creatura fu il mezzo più efficace per condurre l'umanità alla superbia di Faust. […] Anche l'uomo meno religioso non spezza o deturpa una statua sacra […]. Si può stracciare la fotografia di una Madonna di Raffaello […] mentre non strapperemmo un brutto santino regalatoci da un mendicante, perché è in sé oggetto sacro, rappresentazione di un fatto che, […] ci supera.
> […] Arrivati agli oggetti di utilità […] ci accorgiamo che essi hanno forme con riscontri molto remoti nella natura generata. Ma la civiltà corre, si fa grande, matura, decade: e nasce il ninnolo […] imitazione di natura senza la dannata necessità dell'arte e, quel che è peggio, imitazione dell'intuizione. […] l'arte funzionale nasceva proprio come […] desiderio di ripulire, di tornare a pensare coi

> nostri cervelli […] Purtroppo simili manie (intendo quello dello sfarzoso e del riempitivo) stingono facilmente. Dalla classe ricca scendono alla borghesia in forma di statuetta di gesso colorata a bronzo; dalla borghesia all'operaio che si fa una stella di cartoline al platino; dall'operaio alla serva raccoglitrice di bottigliette vuote […] e così via. […][35]

Partendo dal ricordo di un sogno infantile, in cui si coglie una probabile allusione alla capanna della Baba Jaga, Masino vi associa il fenomeno della moda surrealista nel campo dell'arredamento e del vestire; ravvisatovi un problematico carattere di frammentazione e mercificazione desemantizzante del corpo, l'autrice si interroga circa l'insorgenza di un sentimento individuabile nell'*Unheimliche* freudiano (il sogno dell'*incipit*). La speculazione procede dunque, come di consueto, da esempio contingente a interrogativo universale, fino ad arrivare al nocciolo del problema estetico.

In questo caso l'ingerenza del pensiero neo-platonico, è evidente: se la produzione artistica parrebbe legittimata dall'innata esigenza di lasciar riemergere nel fruitore il ricordo del legame fra materia e spirito, ossia della presenza dell'ideale metafisico nella dimensione del contingente particolare, lo stesso non può dirsi dell'oggetto d'arte prodotto in serie né del gusto legato all'*intérieur* tradizionale. Pur attraverso differenti strade, entrambi precludono al fruitore la possibilità di accedere alla dimensione sintetica e interrelazionale del reale, nelle sue componenti materiche e spirituali; produzione seriale e modelli ottocenteschi non sono infatti dotati dell'alone semantico necessario per rinviare alla dimensione dell'ideale. L'oggetto riprodotto, persa la sua auralità benjaminiana,[36] rimanda dunque solo a se stesso, ossia al campo della merce, e apre a una frammentazione del soggetto nella sua natura fisica e spirituale; lo stesso viene infine sottratto alla complessità del reale.

Al di là dell'attinenza platonica, mi pare utile sottolineare come Masino individui un percorso di de-semantizzazione dell'oggetto estetico a opera dei parametri produttivi (e di alcuni modelli estetici) della modernità. L'opposizione che si riscontra non è dunque solo quella fra funzionale e non-funzionale, merci anti-merci orlandiane, ma anche quella fra paradigma oggettuale e paradigma cosale, secondo le definizioni che ne danno Brown[37] e, più recentemente, Baratta:[38] se l'oggetto-merce esclude il soggetto dalla possibilità di risignificare il mondo e lo assimila

[35] EAD., *Dialoghi della vita armonica XII* cit., p. 82.
[36] Si fa riferimento a W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
[37] Cfr. B. BROWN, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.
[38] A. BARATTA, *Lo straniamento e la Thing Theory: l'oggettualità come antilogica di dissenso*, in «Between», XII, 23, 2022, pp. 23-47.

frammentandolo nel regime delle merci estetizzate, i codici artistici devono tornare a elaborare cose, ossia prodotti dotati di un alone semantico in grado di restituire senso a un soggetto e a una realtà opacizzati dalle merci e addomesticati dall'etica produttivista borghese. Nel caso di Masino, la tensione emerge nello scarto fra la riproduzione fotografica della Madonna di Raffaello e il santino del mendicante: la prima può essere distrutta in quanto copia ultima di una serie di copie estensibile a infinito dell'ideale, e dunque complice di un processo di detrimento semantico che addomestica il bello estetico, il sacro e il magico nel paradigma produttivista borghese; il secondo, al contrario, in quanto cosa e anti-merce, innesca nell'atto di fruizione una rottura che de-opacizza la percezione del reale manifestando inedite relazioni fra soggetto, materia e spirito.

Si tratta, insomma, di pensare lo spazio domestico e gli oggetti che lo abitano (e, per esteso, il prodotto estetico) come agenti attivi di riemersione di significati inediti o rimossi, tendenti a una perduta unitarietà del mondo – fattore che ci riporta, ancora una volta, alla relazione fra modernità tecnica e pensiero magico. Se la pertinenza con l'*Unheimliche* freudiano è dunque evidente, sottolineo come, di fatto, Masino ne lasci emergere due differenti sfumature. La prima è riferita al ricordo del sogno, innescato dal mobile surrealista antropomorfizzato – ossia da un oggetto. In questo caso, l'autrice sottolinea come si tratti di una esperienza estetica disforica a causa dei significati riemergenti – ossia la frammentazione de-individualizzante del soggetto nella merce, tanto più che l'esperienza lascia affiorare una canonica immagine di morte. L'esperienza del perturbante legata al santino-cosa è invece connotata diversamente e può rientrare nella categoria di spettralità metafisica individuata Lazzarin.[39] In quanto anti-merce, il santino attiva una esperienza estetica euforica poiché lascia emergere un contenuto insito nel reale, ma rimosso dalle merci – aspetto che, nel caso di Masino, coincide con una esperienza del sacro.[40]

La distinzione cosa/oggetto (con l'apporto del magico) intacca, infine, l'aspetto etico-sociale; e il primo referente indiretto del discorso masiniano è il modello di educazione al corretto consumo di merci elaborato da Ponti nella prima fase di «Domus». L'appiattimento di senso dell'abitare si rapporta, infatti, con i modelli di educazione normativa ai consumi domestici; si noti, pertanto, come l'autrice finisca per tracciare un processo di ridefinizione dell'orizzonte di desiderabilità dei beni a partire dai modelli dell'alta borghesia, secondo uno schema gerarchico-piramidale.

[39] S. LAZZARIN, *Spettralità Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, in *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di E. Puglia, S. Lazzarin, A. Mangini, M. Fusillo, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 127-148.

[40] L'aspetto del perturbante come esperienza estetica euforica del sacro è già stato trattato da Manetti a proposito della ricorrenza dell'immaginario biblico nell'opera di Masino. Cfr. B. MANETTI, *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, in «California Italian Studies», V, 1, 2014, pp. 526-549.

Masino ne mostra tuttavia le criticità: la discesa nella gerarchia sociale coincide con l'aumento di surrogati di merci o oggetti d'arte, e dunque con una progressiva intensificazione del passaggio da cosa a oggetto, con fini strettamente normativi. I nuovi modelli egemonici di domesticità e consumo, insomma, non riequilibrano i rapporti di classe dell'Italia liberale, ma li rafforzano assimilando, attraverso la produzione di merci-feticcio, eventuali spinte eversive; l'egemonia sociale della nuova borghesia fascista è rafforzata privando le classi subordinate dell'accesso al bello estetico (ossia al vero). Il modello ermeneutico del magico concorre a spezzare anche questi meccanismi.

5. *Dove vive una strega?*

Il dialogo conclusivo della rubrica lamenta dunque la presenza, nelle pubblicazioni di settore, di sole «case in campagna di ricchi commercianti […] appartamenti per funzionari […] palazzoni»;[41] a fronte di tale impoverimento, è dunque legittimo chiedere agli architetti: «dove dorme Dulcinea e dove passeggia il principe Amleto? […] Può una strega abitare in uno dei vostri appartamenti […]? […] Ve lo immaginate voi uno scrittore che non nomini mai Dante, o un pensiero di Platone, cui non salti fuori da una tasca Pinocchio […]?».[42] Considerando che i pochi nomi citati sono fra i principali modelli letterari dell'autrice,[43] la questione sollevata da Masino è meno retorica di quanto possa apparire. Le mutazioni dei rapporti fra discipline estetiche e classi innescano fenomeni che lambiscono il fatto letterario e coinvolgono direttamente la possibilità dell'autrice di rinnovare le forme rappresentative legate al fantastico; i *Dialoghi* di Masino dimostrano come il discorso architettonico partecipi attivamente alla ridefinizione del letterario (e del magico) nelle rispettive differenze di generi e modi – e, soprattutto, lasciano intendere come l'egemonia utilitaristica dei modelli architettonici borghesi, afferenti ad alcune frange del funzionalismo, abbia contribuito allo spostamento di una serie di costanti rappresentative della tradizione letteraria nell'ambito del residuale e dell'usura semantica.

Parrebbe dunque che tutto il percorso svolto da Masino nei *Dialoghi* affidi alle discipline estetiche il compito di reincantare lo sguardo sul mondo; si tratta, tuttavia di una risposta parziale. Ammesso che l'epoca del disincanto weberiano sia esistita,

[41] P. MASINO, *Dialoghi della vita armonica XVIII*, «Domus», 179, 1942, p. IV.
[42] *Ibid*.
[43] B. MANETTI, *Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in Nascita e morte della massaia di Paola Masino*, in *DIEBSTAHL/FURTO: EIN 'CASUS LITERARIS' AUS GENDERPERSPEKTIVE*, a cura di S. De Francesco, A. Pérez Medrano, T. Santangelo, *et al*., Italienzentrum der Freien Universität Berlin, Berlin 2021, pp. 48-54.

per l'autrice questa non è segnata dall'egemonia dei saperi tecnico-scientifici, ma da una più estesa assimilazione delle forme estetiche nel nuovo paradigma di realtà utilitaristico in fase di elaborazione. Masino risponde a questa crisi, rivendicando una compenetrazione di intenti fra le varie arti, auspicando una commistione (anche teorica) fra i linguaggi delle discipline e ipotizzando la possibilità di uno sguardo magico-sintetico sul reale.

Da una parte, la soluzione indicata dall'autrice pare dunque richiedere il superamento della lettura assiologica insita, secondo Orlando, nel funzionale letterario e pone degli interrogativi circa la relazione fra immagini di non-funzionalità e i caratteri assunti dal principio di prestazione nel periodo interbellico. D'altra parte, Masino indica come specificità del prodotto estetico la sua componente "magica", intesa come capacità di de-opacizzare lo sguardo sul reale, ossia di straniarlo, ristabilendo un paradigma cosale nella fruizione dello spazio e del prodotto – ove l'esperienza di questi ultimi possa avviare una revisione dei parametri ermeneutici e valoriali egemonici, lasciando riemergere significati e valori rimossi dal nuovo paradigma utilitaristico.

Infine, la questione nelle sue ramificazioni teoriche apre a una riflessione circa le topiche rappresentative dello spazio e dell'oggetto nelle varie forme del letterario. A fronte di un rapporto ambiguo con i modelli della tradizione letteraria, mi pare dunque utile sottolineare come Masino, nei *Dialoghi*, individui alcune categorie di pensiero dell'architettura come generatori di modelli o anti-modelli teorici o rappresentativi, in grado di innescare una risemantizzazione della tradizione rappresentativa inerente alle categorie del magico e del fantastico. L'autrice, insomma, non propone soluzioni che intendono porsi come definitive; piuttosto, individuati caratteri, obiettivi e problematicità comuni delle discipline estetiche (inclusa la letteratura), apre sulla base del dialogo interdisciplinare il ventaglio delle possibili strade percorribili. Se la dimensione della merce esclude la possibilità di risemantizzare il quotidiano, la magia appare così come strumento estetico attraverso cui stabilire innovate relazioni semiotiche fra le componenti di una realtà opacizzata dall'avvento della modernità tecnica e dell'utilitarismo borghese – e dunque come strumento non solo per metterne in crisi i risvolti deteriori nel merito del discorso di genere e di classe, ma anche per ripensare il prodotto estetico in quanto oggetto magico-funzionale, ossia partecipe della rete di interdipendenze semantiche del reale.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Magical realism as narrative to fight back in the post-truth context

Il realismo magico come narrativa per reagire nel contesto della post-verità

LIYI LU

ABSTRACT

Nell'era della post-verità, cercare la verità è diventato meno importante per il pubblico, mentre seguire dati e informazioni che confermano il proprio punto di vista sembra più promettente. Il realismo magico, mescolando il magico con il reale, funge da modalità narrativa per reagire. Attraverso l'analisi di due classici - Cent'anni di solitudine *e* Grande seno, fianchi larghi*, questo articolo dimostra che i realisti magici creano una fusione in cui varie versioni della realtà possono coesistere. Nella collisione tra diverse versioni, emergono in modo spontaneo le menzogne politiche e la verità obliterata dalla versione dominante. Attraverso le bugie magiche che dicono la verità, il realismo magico insegna al pubblico a lasciare le proprie "echo chambers" e ad avvicinarsi alla verità multidimensionale.*

In the post-truth era, seeking the truth is meaningless for the general public; instead, following data and information that reinforce their interpretation of reality seems more promising. Magical realism, mixing the magical with the real, serves as a narrative mode to fight back. By analyzing two classics - One Hundred Years of Solitude *and* Big Breasts and Wide Hips*, this paper demonstrates that magical realists create a fusion where various versions of reality claimed can be incorporated. In the collision of different versions, the operation of political lies and the truth obliterated by the dominant version emerge in a spontaneous way. Through magical lies that tell the truth, magical realism teaches the public to leave their echo chambers and approach multidimensional truth.*

PAROLE CHIAVE*: Realismo magico, post-verità, realtà*

KEYWORDS*: Magical realism, post-truth, reality*

LIYI LU

is a third year PhD student and a postgraduate teaching assistant of comparative literature at UCL. Her academic interest lies in Latin American literature, especially the genre of magical realism; and she is good at interpreting modern literary theory and conducting comparative studies on world literature. Her doctoral research is on natural disasters in magical realism.

liyi.lu.20@ucl.ac.uk

1. *Magical realism in the post-truth era*

The word "post-truth", which is defined as an adjective to describe «circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief»,[1] was chosen by Oxford Dictionaries as the Word of the Year 2016 due to a surge of its use in political contexts like the 2016 Brexit referendum and the 2016 United States presidential election. Consequently, «it has also become associated with a particular noun, in the phrase post-truth politics».[2] This suggests that nowadays people have entered a post-truth era where politicians are not in the least perturbed to lie in a conspicuous way to the public, as the public are willing to be complicit with the lies. For the general public, «reality is now so elusive and *their* perspectives as individuals and groups so divergent that it is no longer meaningful to speak of, or seek, the truth».[3] Instead, accepting political lies that align with their own standpoint or even prejudice, and, taking these lies as reality seem more promising. In the post-truth context, since the foundation of truth has shifted «from fact to fiction, from reason and logic to rhetoric and emotions»,[4] the meaning of truth becomes relativistic and the line between truth and falsehood is blurred. As Michiko Kakutani stresses in *The Death of Truth*, «truth increasingly seems to be in the eye of the beholder, facts are fungible and socially constructed».[5]

In fact, there is nothing new for politicians to lie, as Machiavelli instructs that «the princes who have accomplished great deeds are those who have thought little about keeping faith and who have known how cunningly to manipulate men's minds».[6] It is also not surprising that the connotations of reality and truth get diversified and complicated in a society marked by postmodernism which advocates deconstructing fixed, objective meanings of traditional concepts including "reality" and "truth". Under this circumstance, what lies at the core of post-truth is the shift of the public's attitude toward truth - that is, the cessation of efforts to uncover the complex truth of reality and the retreat into the ideological echo chamber characterized by one-sidedness. However, the question is that truth has long been serving as the defender of democracy and freedom as well as the fighter against

[1] *Word of the Year 2016*, https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/ (url consulted on 15/10/2024).
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 98.
[4] A. HUSSAIN, *Theorising Post-Truth: A Postmodern Phenomenon*, in «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», V, 42, 2019, pp. 150-162, 152.
[5] M. KAKUTANI, *The Death of Truth: Notes on Falsehood in the Age of Trump*, Penguin Books, New York 2018, pp. 43-44.
[6] N. MACHIAVELLI, *The Prince*, trad. di P. Bondanella, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 60.

totalitarianism and autarchy, as mentioned by Thomas Jefferson.[7] When the public are willing to be intellectually infantilized by political lies, they have irretrievably lost the discourse power on reality. By then, just like what Orwell illustrates in *Nineteen Eighty-Four*, «*whatever* the Party holds to be truth, is truth. It is impossible to see reality except by looking through the eyes of the Party».[8] In this sense, people's indifference to truth today will eventually backfire as to undermine their citizenship in the future. Faced with the increasingly dire post-truth tendency, scholars like Matthew d'Ancona and Lee McIntyre in their books appeal to people to fight back before it is too late.[9]

Noticeably, in d'Ancona's book against post-truth, he emphasizes that «more than ever, truth requires an emotional delivery system that speaks to experience, memory and hope. […] It is not absurd to imagine a modern, mythic appeal to mankind's collective yearning for certitude and honesty - not in the crass, conspiratorial language of the so-called "Truthers", but in an open, collaborative rebellion against the cognitive sickness of our times».[10] To be precise, d'Ancona advocates a new narrative that affirms the existence of truth by «*asserting* reality in the form of stories with panache» and «*wrapping* facts in stories that speak to ordinary human concerns».[11] In this narrative, a reliable balance between rationality and imagination is achieved, allowing not only the reality people want to see but also the reality that is «uncomfortable or challenging or important»[12] - the reality that conflicts with their personal belief - to be presented. Stories of this narrative cultivate their readers «to growth and maturity»[13] by compelling them to step out of their cognitive comfort zones so that they will be equipped with the ability to question their cognitive limitations and to uphold the truth regardless of how difficult it is to approach truth or to distinguish truth from falsehood due to postmodern relativism, thus confronting the post-truth era.

The mention of a new narrative characterized by «modern, mythic appeal», «reality in the form of stories» and rationality «matched by imagination and innovation»[14] inevitably reminds people of magical realism which specifically draws

[7] T. JEFFERSON, *A Bill for the More General Diffusion of Knowledge*, https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-02-02-0132-0004-0079 (url consulted on 15/10/2024).
[8] G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, Guild Publishing, London 1978, p. 171.
[9] Cfr. M. D'ANCONA, *Post-Truth: The New War on Truth and How to Fight Back* cit., p. 113; L. MCINTYRE, *Post-Truth*, MIT Press, Cambridge 2018, p. 155.
[10] Ivi, p. 130.
[11] Ivi, p. 136.
[12] E. PARISER, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Penguin Books, New York 2011, p. 3.
[13] J. SACHS, *Winning the Story Wars: Why Those Who Tell - and Live - the Best Stories Will Rule the Future,* Harvard Business Review Press, Boston 2012, p. 113.
[14] M. D'ANCONA, *Post-Truth: The New War on Truth and How to Fight Back* cit., p. 130-146.

attention to the notion of truth in political events and discloses the deviousness of politicians' words through its typical writing style to present the magical and the real «in a state of equivalence» so that «*on* the level of the text neither has a greater claim to truth or referentiality».[15] Some people may regard the juxtaposition of magic with reality as falsehood and fantasy that distances reality from truth; however, magical realism actually affirms the multiplicity of reality and offers a unique access to the complex truth. To be specific, magical realism, as a postmodern narrative mode that blurs the boundary between the magical and the real, does not aim to distinguish fact from fiction or claim the absolute truth. Instead, it creates an elaborate fusion where various versions of reality claimed by different groups can all be incorporated within the text with the help of magical elements, thus highlighting the multidimensionality of truth. In contrast to post-truth's tendency to replace truth with subjective, one-sided beliefs, magical realism - by presenting the collision of different versions in a single narrative - questions the certainty of any version of an event. In this way, it prompts its readers to critically engage with the complexity of truth, perception, and power, encouraging them to avoid taking one version of the reality as the ultimate truth and to seek truth without slackness. Therefore, I would argue that magical realism actually serves as the new narrative advocated by d'Ancona to fight back against the post-truth tendency. With the magical «lies that tell the truth»,[16] magical realism, instead of providing a clear answer to what the truth actually is, pushes readers to participate in the inherent contradiction and ambiguity of truth. It fosters a more nuanced understanding of the political and social world, enabling readers to get closer to multidimensional truth despite the epistemic complexity involved. This essay is to demonstrate my argument by analyzing the plots of two typical magical realism works - Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* and Mo Yan's *Big Breasts and Wide Hips*.

2. Narrative against post-truth in 'One Hundred Years of Solitude'

García Márquez, the most renowned magical-realist writer from Colombia, believes: The ideal novel 'disturbs the reader not only with its political and social content, but also with its power to penetrate reality. So much the better if it turns over the reality and allows the reader to see the other side'.[17] For García Márquez,

[15] C. WARNES, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009, p. 3.
[16] Cfr. A. HEGERFELDT, *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Kenilworth 2005, pp. 199-319.
[17] Z. ZHANG, *The Solitude of the Century: Gabriel García Márquez and 'One Hundred Years of Solitude'*, Hainan Publishing House, Haikou 1993, p. 124, my translation.

the responsibility of fiction should not be satisfied with presenting one version of reality, which is invariably insufficient for the public to get to the truth. In fact, García Márquez's literary view corresponds to his consistent confrontation with the official version of events in his magical-realist writing.[18] Among the works in which García Márquez stirs up the dominant reality through the deployment of magic, the plot about the banana massacre in *One Hundred Years of Solitude* is the most quintessential and successful one.

This «central shaping episode of the entire novel»[19] comes from the real event of the banana strike in Colombia. In 1928, the workers of United Fruit Company in the banana zone, which was owned and run by Americans, went on strike for better treatment. In response to the summons of the Magdalena governor, hundreds of workers set out to the venue appointed by the government, the train station of Ciénaga, to settle the strike on December 5. At around 1:30 a.m. on December 6, the executive officer of the massacre, General Cortés Vargas, ordered his troops to march to the rally with their machine guns, which was followed shortly by the atrocity that they shot at the workers in the train station when it was still dark. A witness called Adán Ortiz describes: «*They* fired on anything that moved. They even killed donkeys that night».[20] Others recall that they heard the garbage truck passing by their house and then the boat tooting its horn, realizing the next day that the truck had been transporting the corpses to load them onto the barge to throw them into the sea.[21] Soldiers intervened, trying to prevent anxious townspeople from seeing what had happened, but at dawn, people found that nine bodies were left deliberately on the plaza, «equal to the nine demands that the workers made».[22] This number is also the death toll of the event claimed by Colombia's government, while the figure ranges from 47 to 2000 according to estimates from contemporaries and historians.[23]

In *One Hundred Years of Solitude*, García Márquez depicts two versions of the banana massacre with the aid of magical elements. One version is the experience of José Arcadio Segundo, one of the leaders in the banana strike, in which the government troops opened fire on the unarmed strikers and even irrelevant people then loaded 3000 bodies on the train to throw them into the sea. However, this version based on real experience is denied as reality in Macondo. Instead, almost

[18] Cfr. G. MÁRQUEZ, *Por un País al Alcance de los Niños*, in «El Espectador», 23 July 1994, p. 12.
[19] G. MARTIN, *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Verso, London 1989, p. 229.
[20] A. WALSH, *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism*, edited by D. Bender and J. Lipman, NYU Press, New York 2015, p. 118.
[21] *Ibid.*
[22] Ivi, p. 119.
[23] E. POSADA-CARBO, *Fiction as History: The Bananeras and Gabriel García Márquez's 'One Hundred Years of Solitude'*, in «Journal of Latin American Studies», V, 2, 1998, pp. 395-414, 404.

every resident accepts the official version that «there were no dead, the satisfied workers had gone back to their families».[24] This official version miraculously functions by the government's obliterating any trace of the massacre, repeating it for a thousand times, spreading it all over the country by every means of communication at hand and diverting public attention with three-day festivities. Since Macondo people acquiesce in the government's cover-up of the truth, which takes advantage of their wish to live in «a happy town» without «any dead»,[25] they lose their discourse power to confront officers' assurance. At last, even «the relatives of the victims who crowded the commandant's offices in search of news»[26] are condemned as being dreaming by government officials.

Faced with the government's determination to shut down news and control public opinion, José Arcadio Segundo, who is protected by the magical room left by Melquíades, becomes the only evidence of the massacre. For the officer who comes to search the room in order to find and arrest José Arcadio Segundo, the room appears to be shabby and dusty, clearly having been uninhabited for a long time. However, for José Arcadio Segundo who hides in it, the room is pristine and spotless, and the officer is mysteriously unable to see him inside it. With its magic to show different images to different kinds of people, the room not only provides a shelter for José Arcadio Segundo's version of the massacre - a version rejected by the mainstream discourse in Macondo, but also enables the readers to shift between the perspective of the officer and the perspective of José Arcadio Segundo. In this sense, the magical room in the text reveals that «*reality* is a question of perspective»[27] and encourages the public to work out what lie is fabricated outside it and what truth is hidden inside it based on their own judgement.

Despite the fact that the death toll in the novel falls short of the absolute historical truth, which has been admitted by García Márquez himself,[28] García Márquez's magical-realist writing still successfully fights back against the Colombian government's false, shameful version of the historical event in an imaginative way appreciated by d'Ancona. Besides revealing the historical fact that the government of Colombia deliberately planned the massacre, opened fire on peace-seeking citizens, threw the bodies into the sea and tried to suppress the news for the protection of US interests, García Márquez also indicates how political lies take over reality with citizens' collusion and how devastating the consequence can

[24] G. MÁRQUEZ, *One Hundred Years of Solitude*, trans. by G. Rabassa, Avon Books, New York 1970, p. 151.
[25] Ivi, pp. 151-152.
[26] Ivi., p. 151.
[27] S. RUSHDIE, *Midnight's Children*, Penguin Books, New York 1991, p. 197.
[28] D. WELDON, *My Macondo*, British Film Institute, London 1990.

be, thus urging people to recognize the lie and uphold the truth rather than confine themselves to merely what they want to see.

3. *Narrative against post-truth in 'Big Breasts and Wide Hips'*

For Mo Yan, the Chinese Nobel laureate, magical realism is a strategy to 'return to "truthfulness" and return to the thing itself'[29] when he tries to delineate China's tumultuous modern history in his writing. Providing 'a space between between right and wrong, true and false' through magical realism, Mo Yan honestly presents his readers with various historical judgments deriving from 'different political views, different ideological viewpoints, and even different discourse positions', and thus encourages readers to search for the truth of history during their critical reading of historical judgments which compete to be the reality.[30] In his representative novel, *Big Breasts and Wide Hips*, the image of Sima Ku exemplifies Mo Yan's return to fact in a magical-realistic way.

In *Big Breasts and Wide Hips*, it is difficult to precisely define the image of Sima Ku. On the one hand, there is undeniable bright side of the figure as he introduces modern technology into the backward village, spares no effort to fight against Japanese invasion of his beloved hometown and throws himself into a trap for the safety of others. On the other hand, his dark side is also obvious as countless communists and even their innocent families are killed or wounded under his command or by himself. The fact is that instead of being a pure angel or pure devil, Sima Ku is a complex subject who possesses both nobility and depravity; just as Mother says in the novel, «he's a bastard, but he's also a man worthy of the name».[31] However, in the propaganda of the government, fugitive Sima Ku becomes a haunting ghost with sheer atrocity and elusiveness. This interpretation of the fact spreads effectively and widely in forms of drawings and stories, finally the demonized image of Sima Ku takes root in the mind of people. As residents are so emotionally fascinated by the government's version, they demand the public trail of Sima Ku and take great trouble to get to the site simply «to be part of the excitement»,[32] but the scene lets them down:

> Out-of-town witnesses who were seeing Sima Ku for the first time, and had assumed him to be a murderous demon, half man-half beast, a monster with fangs and a ferocious, green face, later said that seeing him in person had been a

[29] *The Return of Folk, Reality and Novel: Transcript of the Colloquium on Mo Yan's Recent Works (Part 1)*, https://www.sohu.com/a/427458336_661695 (url consulted on 15/10/2024), my translation.
[30] *Ibid.*
[31] Y. Mo, *Big Breasts and Wide Hips*, trans. by H. Goldblatt, Methuen, London 2006, p. 379.
[32] Ivi, p. 378.

> disappointment. This middle-aged man with his shaved head and big, sad eyes didn't look threatening at all. In fact, he struck them as a guileless, good-natured fellow, and had them wondering if the police had arrested the wrong man.[33]

Fortunately, in the novel, people still have access to traces of fact about Sima Ku, such as his real appearance, rather than being confined to the ghost story popularized by the government's propaganda. Faced with the contrast between the images of Sima Ku in their minds and in their eyes, people realize: The devil they have been taught to fear and despise is actually a human being like any one of them. Their previous interpretation of Sima Ku is shaped by biased or selective narratives, which reflects merely one dimension of his true self and underestimates the complexity of real humanity. In this sense, Sima Ku's regaining his identity as a human being through the eyes of people at the end of his life challenges the post-truth tendency to subjectively simplify the truth regardless of fact.

With his truthfulness to present Sima Ku as either a sort of hero or a haunting evil ghost in narratives of different groups, Mo Yan provides a space to accommodate multiple dimensions of the truth, where readers can make their own judgement based on fact with a comprehensive perspective, instead of blindly following where ideological prejudice leads:

> 'In the past, mainland writers depicted "people" with class and political prejudice, which was highly stereotyped. To avoid this, I would not write the Nationalist army as a ghost, nor would I write the Communist army as a god. […] Only when we transcend class and political prejudice and depict a person as a "human being", can we present the image of a complete, real person, restoring their true self.'[34]

Through the magical-realistic return of Sima Ku's image from a ghost to a human being, Mo Yan's work not only reveals how the understanding of reality is influenced by cognitive limitations of individuals but also leads its readers to confront the complexity of truth, which plays an exemplary role in deconstructing the post-truth world.

4. Conclusion

[33] Ivi, p. 380.

[34] W. LIE e L. CHEN, *Mo Yan Talks about Writing in Taiwan*, http://news.sina.com.cn/c/2013-09-22/042728266517.shtml (url consulted on 15/10/2024), my translation.

From the above analysis of the plots in *One Hundred Years of Solitude* and *Big Breasts and Wide Hips*, we can see that magical realism challenges the traditional boundary between truth and falsehood and presents a more sophisticated contact with reality, reflecting the epistemic complexity of "truth", "falsehood", and "reality" in the postmodern world. Magical realism aims not to explicitly tell readers what the truth is, but to create a textual fusion where different versions of the reality are truthfully presented and how politics operate to take a single version of reality as the truth is revealed. This means that magical realism makes readers aware of the multidimensionality of truth and the one-sidedness of individual cognition and encourages them to listen to voices from different perspectives and explore intricate truth with a critical eye. Therefore, magical realism is the ideal new narrative advocated by d'Ancona to fight back in today's post-truth context. It provides an open space to resist the ideological echo chamber, in which the general public are motivated to examine elusive reality and approach multidimensional truth.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Magick as a Threshold to the Forgotten: Hope Mirrlees and Susanna Clarke's Fantasy

La Magia come Soglia verso il Dimenticato: La Fantasia di Hope Mirrlees e Susanna Clarke

EVA LENCINA

ABSTRACT

We explore how Hope Mirrlees's Lud-in-the-Mist *(1926) influenced Susanna* Clarke's Jonathan Strange & Mr Norrell *(2004), both recovering lost English magic as a bridge to a mythic past. Mirrlees's Fairyland, a forgotten yet seeping presence, parallels Clarke's Faerie. Their transtextual ties reveal art as a second reality.* Lud-in-the-Mist*'s elusive, dreamlike tone subtly shapes modern fantasy, its quiet resonance felt in Clarke's intricate worldbuilding and beyond.*

Lud-in-the-Mist di Hope Mirrlees ha influenzato Jonathan Strange & Mr Norrell *di Susanna Clarke, entrambe esplorando la magia inglese perduta come ponte verso un passato mitico. La Fairyland di Mirrlees, dimenticata ma persistente, riecheggia la Faerie di Clarke. I loro legami transtestuali rivelano l'arte come una seconda realtà. L'atmosfera sfuggente e onirica di* Lud *modella silenziosamente il fantasy moderno, con la sua influenza percepibile nella complessa costruzione del mondo di Clarke.*

KEYWORDS*: magic, Mirrlees, Clarke*

PAROLE CHIAVE*: magia, Mirrlees, Clarke*

EVA LENCINA

*Eva Lencina is a writer, translator and researcher. She holds a PhD in Literature by the Universidad Nacional de Córdoba, with a dissertation on the work of W.H. Hudson and its reception in Argentina. She was a CONICET doctoral fellow from 2015 to 2020 and a postdoctoral fellow since 2023. A specialist in Comparative Literature (Argentinian and Anglophone) and contemporary English culture, she has published specialized articles in various academic journals (*Perífrasis, Confluenze, Teoría Literaria, Revista Chilena de Literatura*, etc.). Her critical compilation on the Gothic genre in 19th-century Argentine literature is forthcoming, and she has also translated short stories by Edgar Allan Poe, Bram Stoker, H.P. Lovecraft, and Arthur Conan Doyle.*
evalencina@live.com.ar

> […] the 'value' of fantasy has seemed to reside in precisely this resistance to definition, in its 'free-floating' and escapist qualities.[1]

1. *Introduction*

The influence of Hope Mirrlees's *Lud-in-the-Mist* (1926) on modern English and American fantasy, from John Crowley's *Little, Big* (1981) to Neil Gaiman's *Stardust* (1999), has been paradoxically both decisive and almost surreptitious. This covert quality is due to Mirrlees's own ambiguity, to the fleeting and almost illusory atmosphere that reigns in her novel.

This pre-Tolkien fantasy by Mirrlees, the only novel in the genre the author ever wrote, went almost unnoticed in the 1920s —only to be reprinted in 1970 by Lin Carter as part of the Ballantine Adult Fantasy Series. This cryptic and hard to grasp story, set around a Dutch-like bourgeoisie on the threshold with Fairyland—which Farah Mendlesohn describes as a «liminal fantasy»—, would go on to exert a considerable influence on authors such as Crowley, M. John Harrison and James P. Blaylock. We are interested in the particular influence of Mirrlees's *Lud-in-the-Mist* in Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr Norrell* (2004).

Significant parallels can be drawn between the main actantial structure of both novels: the characters of Mr. Norrell and Jonathan Strange in Clarke's novel mirror the duo formed by Nathaniel Chanticleer and Endymion Leer, as consecutive and opposable protagonists. Both duos are furthermore complemented by a third and mysterious character, the Raven King in Clarke's case and his counterpart in Mirrlees's, Duke Aubrey, thus forming a *rara avis* threefold structure and a narrative scheme that contributes to the richness and complexity of both novels.

Written in the same fantasy tradition that led Lord Dunsany to conceive *The King of Elfland's Daughter* in 1924,[2] one of impressionistic fairy tales as in George MacDonald's *Phantastes* (1858) or Christina Rossetti's *Goblin Market* (1862), Mirrlees's fiction delivers an original rendition of the *topos* of Fairyland, devising an ambiguous and forgotten territory that leaks its magic through to the "normal world" and helps the author explore the theme of artistic creation as a second

[1] R. JACKSON, *Fantasy,* Routledge, New York 2007, p. 1.

[2] Michael Swanwick sheds light on the differences between Mirrlees and Dunsany, as perceived at the time: «Also, Dunsany was writing at the time and modernist read him, but he was old, a man from another time, writing in more of an impressionist sort of way that was harnessed by modernism. Lord Dunsany's The King of Elfland's Daughter, with its treatment of Faerie and our own world as distinct and equal realms, appeared in 1924» (M. SWANWICK, *Hope-In-The-Mist. The Extraordinary Career and Mysterious Life of Hope Mirrlees*, Temporary Culture, New Jersey 2016, p. 29).

reality. In Clarke's novel, an equivalent place called Faerie calls for a deeper examination of the transtextual links between these two fictional topologies.

2. *The Mirrlees-Clarke Link*

Having just finished a novel he had anxiously waited for over a decade, in March 2004 Neil Gaiman wrote a post on his online journal eagerly recommending *Jonathan Strange and Mr Norrell*, where he stated: «[…] in my probably biased but not entirely uninformed opinion, [it] is the best English fantasy novel written in the last seventy years».[3]

Bloomsbury took Gaiman's words and quoted them on the book's dust jacket, which only added to the hype the publishing house was generating and that did not sit well with some critics and scholars, who thought Clarke's novel was being sold as a sort of Harry Potter for adults. Therefore, when it came to John Clute writing his review of Clarke's book, he decided to ask Gaiman directly about what he meant, probably because he felt that «in the last seventy years» needed some context («a somewhat overstated claim from him about the importance of the book», Clute stated), presumably thinking about the foreword Gaiman had written in 2000 to the Gollancz edition of *Lud-in-the-Mist*, where he opens by saying «Hope Mirrlees only wrote one fantasy novel, but it is one of the finest in the English language».[4] And thus Gaiman brought the last piece of information that was needed, stating to Clute that he had indeed *Lud-in-the-Mist* in mind when he wrote that, although in a hurry:

> […] stripped of excess, Gaiman's statement points right to the heart of the book. […] What Gaiman was pretty clearly not quite getting around to saying in dear was that, in his opinion, Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr. Norrell* was the finest English novel of the fantastic since Hope Mirrlees's great *Lud-in-the-Mist* (1926), which is almost certainly the finest English fantasy about the relationship between England and the fantastic yet published. (A personal communication from Gaiman has confirmed this sense that Mirrlees was very' much on his mind.)[5]

Thus, in some way, it could be stated it is Neil Gaiman the first to notice Mirrlees's cardinal influence in Clarke's —albeit inadvertently to most if it weren't

[3] N. GAIMAN, *Back in the Snow…*, https://journal.neilgaiman.com/2004/03/back-in-snow.asp (visited 15/10/2024).
[4] H. MIRRLEES, *Lud-in-the-Mist*, Gollancz, London 2018, p. IX.
[5] J. CLUTE, *Review of Jonathan Strange & Mr Norrell*, in «The New York Review of Science Fiction», XVII, 2, 2004. pp. 9-11.

for Clute. It is never said how much of this noticing is thanks to Gaiman's personal relationship with Clarke, as they had been in correspondence since the early 1990s.[6]

The influence of Mirrlees's work on Clarke's novel was again noted in 2005 when writer Jo Walton lucidly stated in her review:

> Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr Norrell* is clearly written from an alternate universe where the great fantasy-defining genre-starting book of the twentieth century, after Dunsany, was not Tolkien's *The Lord of the Rings* but Hope Mirrlees *Lud-in-the-Mist*. It's not a great deal like *Lud-in-the-Mist*, but it's much closer to it than it is to anything else, or than *Lud-in-the-Mist* is to anything else.[7]

In another review from a few years later, Walton would add that, considering the influence of Mirrlees on Clarke, Gaiman and other authors, «[*Lud-in-the-Mist*] would be recognized as one of the founding works of the genre except for the way it has rarely been noticed and seldom reprinted. […] perhaps it has contributed to a particular strand of fantasy, a particular way of approaching the numinous».[8]

Despite being rarely noticed in 1926, *Lud-in-the-Mist* was rediscovered in 1970 by legendary editor Lin Carter, who reprinted it with a foreword stating he assumed Mirrlees had passed[9] and was handing down her work from Modernism to a whole new generation of fantastic writers who got a great deal of their literary education from the American Ballantine Adult Fantasy series, including *The Lord of the Rings*.

In 2000, a new edition of *Lud-in-the-Mist* was issued, now by British publisher Gollancz, in a sort of second revival of the novel (the same year they chose to publish Crowley's *Little, Big* and M. John Harrison's *Viriconium*). This time it came with a foreword by Neil Gaiman, a personal friend of Clarke's, who had read her work and helped her start publishing in the 1990s, and whose own *Stardust* had been heavily influenced by Mirrlees a year prior.

Farah Mendlesohn considers *Lud-in-the-Mist* as an example of *liminal fantasy*, a category particularly difficult to define, but that demands a sophisticated treatment of the structures of fantasy itself, as well as «a construction of a point of balance right

[6] Cfr. N. GAIMAN, *The View from the Cheap Seats: Selected Nonfiction*, William Morrow, New York 2016, p. 378.

[7] WALTON, Jo, *Jonathan Strange & Mr Norrell*, https://jowaltonbooks.com/5th-february-2005-jonathan-strange-and-mr-norrell/ (accessed 15/10/2024).

[8] WALTON, Jo, *Next Door to Fairyland: Hope Mirrlees Lud-in-the-Mist*, https://reactormag.com/next-door-to-fairyland-hope-mirrlees-lud-in-the-mist/ (accessed 15/10/2024)

[9] Not only was Mirrlees very much alive, but would live until 1978, presumably unaware of this reprint (due to her living in France at the time). Also, regarding Carter's interpretation in that foreword, Gaiman shuts down the social reading early by saying: "I have seen editions of *Lud-in-the-Mist* which proclaim it to be a thinly disguised parable for the class struggle. Had it been written in the 1960s it would […] have been seen as a tale about mind-expansion. But it seems to me that this is, most of all, a book about reconciliation —the balancing and twining of the mundane and the miraculous." (H. MIRRLEES, *Lud-in-the-Mist* cit., p. IX.)

at the edge of belief»,[10] requiring even the subversion of the reader's expectations. Trying to pinpoint this category, the critic found that authors such as John Crowley, Elizabeth Hand and M. John Harrison all referred back to Hope Mirrlees as an inspiration (whose techniques also found an early extension into Mervyn Peake's works) and thus she placed *Lud-in-the-Mist*'s author at the center of a set designed to discuss the idea of *liminal fantasy*,[11] together with stories by Joan Aiken and Patrick O'Leary.

According to Mendlesohn, in works of liminal fantasy, «the magic hovers in the corner of our eye»,[12] which not coincidentally is a perfect way to define what happens in *Lud-in-the-Mist*. Furthermore, the critic helps us situate Mirrlees's novel as a defining work of reference in Susanna Clarke's generation.

The dynamics and the motion of narrative resolution in Mirrlees are similar to those of Clarke's, in what I consider to be a case of influence. Clarke amplifies the structure posed by Mirrlees —not necessarily making it more complex or intricate— and both writers point to the same: healing through a recovery of ritual (that is, the old English magic). In Mirrlees's case, this healing is first and foremost individual and later communitarian. In Clarke's case is perhaps more evidently a national matter, without leaving behind a spiritual or personal dimension that is intrinsic to each character's journey.

3. *Magick's Holy Trinities*

Carla Arnell surveys the Christian subtext and symbolism in *Lud* and states that: «Within Mirrlees's career […] *Lud-in-the-Mist* sits in the space between her initial imaginative apprehension of a Catholic sacramental theology and her later, more rational acceptance of Catholicism».[13] Thus, a relative presence of the Christian subtext in Mirrlees's work is established.

On the other hand, Paula Brown considers that there is a subtext of Gnostic tradition at work in Clarke's novel, «a Romantic version of Gnosticism that locates the divine within the human».[14] This subtext would be structured around an antagonistic trinity, where Mr. Norrell acts as the Father, Jonathan Strange as the Son (opposed to the Father, unlike in Christian tradition), and John Uskglass, the

[10] F. MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Connecticut 2008, p. 24.
[11] Ivi, p. 220.
[12] Ivi, p. 14.
[13] C. ARNELL, *Lud-in-the-Mist as Memento Mori: Existential Anxiety and the Consolations of an Aesthetic Theology in Hope Mirrlees's Fantasy Novel* in «Renascence. Essays on Literature and Ethics, Spirituality and Religion», LXXII, 3, 2020, p. 186.
[14] P. BROWN, *Gnostic Magic in Jonathan Strange and Mr. Norrell* in «Journal of the Fantastic in the Arts», XXIII, 2, 2012, p. 239.

Raven King, as the Holy Spirit.[15] This structure is reinforced if we take into consideration the fact that this trinity also coincides with the titles of each of the three parts in which the novel is divided.

The assumption of this subtext is not necessarily justified in Clarke's readings and world of references, since the author has stated that her main inspirations are literary and has only talked about her own turn to faith later in life, after the long illness that followed the publication of *Jonathan Strange & Mr Norrell*. A sort of *leitmotif* in Clarke's interviews is the mention of a chronic illness and incapacitating symptoms[16] that prevented her from finishing a sequel to *Jonathan Strange & Mr Norrell* and that eventually led to her engagement in a briefer project such as *Piranesi* (2020). In an interview from 2020 with Sarah Lothian, Clarke talked explicitly about her religious beliefs:

> Clarke's own faith, she says, is real, and has developed over the course of her illness. Her father was a Methodist minister whose tenure changed every four to six years, resulting in house moves for the family. "The religion of my childhood in many ways did not suit me. I found it quite problematic. […] a certain sort of Protestantism got associated in my mind with being quite isolated and quite alienated from the people around me. That has made Christianity, in many ways, quite difficult for me. So, it's very much been a process of trying to overcome that. But when I got ill, […] I started attending […] an Anglican church, and quite different from any church I'd been to before. It was very free from dogma […]".

Clarke is now based in Derbyshire, but lockdown has given her the chance to attend a different church in Cambridge via Zoom. "It's an Anglo-Catholic church […]. I think God has been pushing me towards this for a while. I feel very at home with the liturgy, and the sense and pace of the services."[17]

Whereas Clarke declares an early involvement with Anglicanism and a later, albeit post-*Jonathan Strange*, turn towards Catholic ideas, Brown offers barely any justification for her premise and, thus, Gnosticism should rather be traced back through Clarke's reading of Mirrlees, an author much closer in influences and aesthetics to the religious and ritualistic anthropology thanks to her relationship with Jane Ellen Harrison—one of the founders of modern studies in Ancient Greek religion and mythology and a central figure within the Cambridge Ritualists, a group

[15] Here it is essential to remember a fact about the plot: the Raven King was a child stolen by faerie and taken to Fairyland, where he learnt magic and became their King. He later came back to unite both lands and rule over England as well. But three hundred years before the novel begins, he disappeared, apparently taking English magic with him.

[16] The author was diagnosed with chronic fatigue compatible with Lyme disease.

[17] S. CLARKE, *Susanna Clarke: rescued by faith and Strictly (interview)*, https://www.churchtimes.co.uk/articles/2020/11-december/features/features/susanna-clarke-rescued-by-faith-and-strictly (accessed 15/10/2024).

of classical scholars that shared an interest in ritual as the origin of myth and classical drama, inspired by Frazer's *The Golden Bough* (1890). The antagonistic trinity Brown recognizes, however, is clearly at work in Clarke's novel.

In Mirrlees, I believe we can also find a similar threefold actantial structure, where Endymion Leer would act as the Father —because of his authority as a doctor, always in possession of a secret knowledge, although his relationship with the Son figure will never be a direct one but rather a more symbolic one—, Nathaniel Chanticleer as the Son, always in a position of existential doubt, of apprenticeship: when the reader first meets Nathaniel Chanticleer, it is clearly stated that he is a man moved by fear of death, whose life is plagued by melancholy and dread of the unknown. The fruit symbolizes that freedom associated with the unknown (in Rossetti, it is sex, for Mirrlees it is a much more intricate symbol to define). And, finally, Duke Aubrey, a cryptic character that holds many similarities to the Raven King, for he is ruler of the unseen Fairyland, from which all magic once came but whose frontiers are now closed, as the Holy Spirit.

We should note, however, that Mirrlees's original structure observes an inversion regarding Clarke's, because the most conservative and inactive character is the one occupying the role of the Son, who must learn something and whose quest we ultimately follow.

The narrative motion runs in opposing directions in each novel: in *Lud*, the structure involves the direct transmission of knowledge. Duke Aubrey's truth goes through Endymion Leer and, although at first Chanticleer is reluctant to accept the gift, he finally gives in and transformation can occur for him and all of Dorimare. In *Jonathan Strange*, this truth is actively pursued, from the Father's inactivity (Norrell) to the Son's inquiring and even progressive stance (Strange).

Regarding the representation of magic in Clarke's novel, Deirdre Byrne offers an analysis where Norrell's bibliophile and illustrated magic opposes (and lastly complements) Strange's will to transcend his master's authority through the development of a practical and intuitive magic:

> […] Clarke suggests that neither a magic based on linear or printed words, nor one which entirely eschews the symbolic, can suffice. Rather, the joining of the two approaches grants both protagonists effective agency against the truly destructive acts of magic performed by the fairy and his cohort.[18]

This conception of opposable but complementary types of magic is somehow revisited by Nicholas Birns, who takes Byrne's stance as a starting point when he proposes an approach to the variety of magic in the novel in which Norrell's

[18] D. BYRNE, *The book and the spell in Susanna Clarke's Jonathan Strange & Mr Norrell* in «English Academy Review», XXVI, 2, 2009, p. 12.

"sociable" magic opposes Uskglass's, but also takes into consideration Stephen Black's outlandish magic representing historical otherness against Englishness[19]. We could consider what Birns states about the protagonist duo as a continuation of Byrne's proposal:

> Jonathan Strange seems, at first, the opposite of Norrell. […] That the two men are increasingly reliant on each other and are caught in the same predicament at the end underscores how, in the greater sense, they are really alike. […]
> Conversely, the true opposite to Norrell is not Strange but John Uskglass, […] antithetical to [their] the modernity […]. The eclipse of John Uskglass is matched almost exactly to the emergence of the modern world […]. The wish of Jonathan Strange to revive John Uskglass is at the heart of the potential of magic to fully rend the veil of reality. But in the novel, that veil is only slightly breached.[20]

Birns mentions the eclipse of Uskglass, which happens in 1485, together with the end of the Plantagenet dynasty and the Tudors rise to power. The emergence of the modern world —together with Gutenberg and Columbus—, for England, also meant breaking with Rome in 1533, thus burying Catholicism in the past, where it would collect the dust of myth. Mirrlees talks about this in her essay *Gothic Dreams* (1928), where she analyses the Kantian *sublime* behind Gothic literature and seemingly starts to take a pro-Catholic stance:

> What the Gothic revival in literature really sprang from was a sense that the past was frightening, a bad dream – the *Gothic* past, that is to say. But it is because it is Gothic that it is frightening rather than because it is the past. […] the Middle Ages were frightening because they were pre-eminently Catholic Ages. For many generations the Church of Rome had exercised a sinister fascination over the minds of Englishmen […]. In the Caroline Poets we find this two-edged emotion at an early stage. To Herrick, the Roman ritual is […] faerie.[21]

Mirrlees would then be pointing to the same thing as Clarke: magic functions as a threshold within the fantasy genre that both of them practice, towards what has been forgotten by English society, that repressed blending which, precisely, binds Catholicism to the land of faerie. For both authors, Catholicism symbolizes a more direct and authentic relationship with religion through ritual. The ritual of archaic liturgy as a method of reconnection and spiritual healing. If, as Mirrlees claims, the Roman ritual is «faerie», the magic expressed in fiction operates as a *symbolon* of

[19] To these typifications we could add the feminine and communal, protective, magic practiced by the Ladies of Grace Adieu within the same fictional universe.
[20] N. BIRNS, *Jonathan Strange & Mr Norrell, The Magic of Sociality, and Radical Fantasy* in «Humanities», CXXV, 9, 2020, pp. 5-6.
[21] H. MIRRLEES, *Collected Poems,* Carcanet, Manchester 2011, p. 100.

suture to unite both parts and open the threshold that links Old England's superstition with an anagogical sense of Christian transcendence.

Having said that, if in *Jonathan Strange*, a novelesque novel in this sense, magic is represented *in praesentia*, as a practice verifiable by the transformative effects it exerts upon reality, in *Lud*, according to a more impressionistic and poetic regime of representation, magic is defined *in absentia* —we almost never see magic being done and in this Mirrlees inspired another great fantasist in the 20th century such as Mervyn Peake[22]. Magic in *Lud* is represented mostly by the effects of the fairy fruit and around a vague notion of healing and return of the sacred, like an object evoked and around which discourses and stands are made—essentially, an empty core that permits the circulation of symbols within the novel. The forbidden fruit that sets off the story and the quest is, to a certain extent, more of a *MacGuffin* to justify the "antisocial" ethos produced as a magical effect in those who consume it.

Naím Garnica reads Clarke's novel from the perspective of its coincidence with certain romantic principles and finds in the character of Jonathan Strange the same aesthetic conception that German philosopher Friedrich Schlegel attributes to poetry as «a force similar to the magical possibility of *unifying those elements of life that the era wishes to drive apart*».[23] Poetry and magic are thus put forward as strategies to heal the individual and national[24] psyche in the face of a despiritualized modernity.

Birns is of a similar idea when he states:

> *Magic in the novel is less a substitute for Romanticism than its parallel.* […] Magic provides the same challenge to familiar norms as Romanticism, but it does so through different means. Whereas Romanticism *suggests* magic, the magicians in the novel actually *perform* magic.
> […] It is not coincidental that Uskglass disappears just as the modern age begins […]. And then magic comes back, in the time of Romanticism, when people have had enough of technological improvement. *Clarke's English magic both replaces*

[22] In Mirrlees, the risk of the allegorical and the symbolic is constant; rather than speaking of genre, we should speak of a *fantastic mode* (R. JACKSON, *Fantasy* cit., p. 13). In *Lud*, the language evokes the fantastic, but when attempting to define or pinpoint it, it becomes elusive. In this sense, it is comparable to Peake's *Titus Groan*, a work generally considered fantastic, though nothing fantastic happens—it's only the language and the setting that constantly evokes the fantastic.

[23] N. GARNICA, *La persistencia de la estética romántica: magia y conocimiento en Jonathan Strange & Mr. Norrell* in «Griot: Revista de Filosofía», XX, 3, 2020, p. 80 (translation and emphasis mine).

[24] The Raven King's prophecy is expressed in national terms: «I gave magic to England, a valuable inheritance / But Englishmen have despised my gift» (S. CLARKE, *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Bloomsbury, London 2004, p. 132). In Mirrlees, Chanticleer, as mayor, seeks to uphold the ban on fruit throughout all of Dorimare, not just for his family.

Romanticism and alludes to it.[25]

This is what is said regarding Clarke. Let us remember that Mirrlees defends Romanticism (specifically Wordsworth and Coleridge, as the only ones to have achieved the sublime).[26] Additionally, the theme of Uskglass and modernity is revisited, forming a series: magic-Romanticism-Gothic-sublime-Catholicism.

Garnica also raises the possibility of reading magic in Clarke's via the Foucauldian notion of analogy as a model of knowledge, where magic serves to establish analogical relations that shed light on the complexity of nature. Let us extend this to Mirrlees and we can now read both works as proponents of magical language as a form of resistance, anachronism and retreat, in the face of the advances of a despiritualized modernity lacking rituals, as in William Blake's dark satanic mills. Garnica says: «Romanticism [let us think about magic, ritual] mixes again what modernity had tried to separate: feeling and reason, science and art, reality and fiction, magic and science, dream and reality, humanity and divinity».[27] Magic is meant to suture —in the sense of the Greek etymology of the word *sym-bolon*— the rift where civilization failed to reconcile nature with the supernatural.

In sympathetic magic, as Frazer explains it, the possibility is raised of modifying reality based on similarity or contiguity (for instance, what is inflicted upon an image or effigy is believed to affect the person it represents, just as actions performed on hair or nails—which once belonged to the person—carry magical consequences). This conception of magic is, in a certain sense, metonymic (*pars pro toto et totus pro parte*), where the magical act or ritual functions as a signifier that conceals the magical action, which is the transformation, its meaning. In the same way, when we consider the fictional representation of magic in these works, the magic itself occupies the place of the signifier, hiding the meaning of something that reappears in the text as a lost cultural element in society (fantasy, poetry, spirituality, ritual, religiosity... all iterations of a nostalgia for a rural, pre-industrial, and even pre-Reformist world), thereby exercising a political fantasy: I imagine a world where magic exists, where what I yearn for was never lost or where it can return. This is also the mythogenic predisposition of English culture to the return of the king (or the ancient world in general), from an Arthurian background.

Every fictional representation of magic entails, and conceals, a political fantasy by means of sublimation. The critical issue is to determine what is hidden behind the word «magic» in each novel, what it is replacing and symbolizing. It would not be too hazardous to perceive magic's leitmotif in these novels as a detachment from

[25] N. BIRNS, *Jonathan Strange & Mr Norrell, The Magic of Sociality, and Radical Fantasy* cit., pp. 5-7, emphasis mine.
[26] Cfr. H. MIRRLEES, *Collected Poems* cit., p. 101.
[27] N. GARNICA, *La persistencia de la estética romántica* cit., p. 80.

the more atavistic one of Lost Paradise and the Golden Age and, ultimately, as a retreat from a demystified Modernity and toward a more authentic, albeit lost, relationship with mythos and divinity, a sort of anthropological rewind by means of ritualistic experiences.

When referring to the theme of the Lost Paradise, the Spanish theorist Claudio Guillén points out its close connection, throughout the history of literature, with the theme of the Golden Age and the origin of the utopian genre. The literary motif of Lost Paradise stems from the idea that every irrecoverable loss in human existence refers back to the biblical expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden. As a cosmic drama, Adam's fall becomes a symbol through which the existential category of loss is expressed. Every use of this motif implies the construction of two antithetical spaces: a utopian space, set in the past and far away, idealized by the mists of time, and a dystopian space, embodied in the present, where the prosaic and banal feed the glow of the irrecoverably lost paradise. It is clear that this narrative structure is at play both in Mirrlees's and in Clarke's.

The longing for a lost past triggers the desire (in terms of romantic *Sehnsucht*), almost the necessity, for a socio-political utopia as well as an individualistic "Land of Heart's Desire." And what is that but the end of *Lud*, when Nathaniel Chanticleer comes back from Faeryland as Duke Aubrey's deputy and magic returns to Dorimare? What is that but the end of *Jonathan Strange,* when both magicians, albeit trapped, finally learn to work together and a new society of magicians is founded, thus magic returns to England?

> […] At that moment the Golden Age and the idea of a utopia in the political-social sense merged: the former was projected toward an immemorial past; the latter modeled an absent space and an unknown future. […]. From the here and now, the visionary sets out toward other spaces and other times. The desired space may be remote, but it is of this world or else ultraterrestrial: celestial paradises. If we reject the present, the exemplary time can be a retrospective Arcadia or a utopian future. Certainly, these categories are intermixed on one another.[28]

Thus, Mirrlees's and Clarke's political fantasies entail a return to the past (a retreat). As Mirrlees says in *Gothic Dreams*, Catholicism is at the heart of the Gothic: «It is merely pushing the symbol a stage back and discovering behind the Gothic castle a Popish church».[29] What is yearned for are the lost powers to transform the world, nature, and one's own psyche. What has been lost is innocence. In some way,

[28] C. GUILLÉN, *The Challenge of Comparative Literature*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993, pp. 223-224.
[29] H. MIRRLEES, *Collected Poems* cit., p. 101.

the motifs of the Golden Age and the Lost Paradise operate here surreptitiously, as Claudio Guillén suggests.

Jonathan Strange asks: «How can we restore English magic until we understand what it is we are supposed to be restoring?».[30] Uskglass bears obvious similarities with King Arthur, as he is said by his acolytes to be waiting to return as king.

Precisely, Mirrlees's influence on Clarke is most noticeable because both novels restore, through magic as a signifier of the culturally lost, an entire imagological system of Englishness, where that sympathetic magic —whether clearly portrayed or merely evoked according to the epistemological and fictional model it embodies— rather recovers that Victorian and Edwardian fascination with English magic as *magick*, as the occultist and founder of Thelema religion, Aleister Crowley, named it to distinguish it from mere stage illusionism (those same street magicians Mr. Norrell so despises). The *magick*: real magic, the ritualization of one's spiritual will, the omnipotence of the mind that Freud placed under the category of the uncanny and which, in the English fictional tradition, operates as the opening of that threshold that History had closed, as the union of the worlds separated by the bar of repression, and which, as an inevitably reactionary political fantasy, is nothing other than the nostalgia for that rural and pre-industrial England, unpolluted, forgotten but only dormant, whose signs have always configured the background of original Englishness from which to cast out the reifying effects of «progress.»[31]

English fantasy literature, while it may have its quintessential *locus* on the *other side*—the Fairyland—has placed the core of its epistemological and narrative mechanics within the liminality of the threshold, which is neither one side nor the other. However, insofar as the threshold functions as an enabler of crossing, it also represents the rift established in a hypothetical past: the moment when both worlds experienced a separation that the narrative seeks to rejoin via a myth of circulation and contamination. The story begins with the crossing of the threshold… and History begins with the closure of the threshold.

4. *Conclusion: On Faerie Land as a Primitivist Ritual to Recover Englishness*

Faeryland for Mirrlees, Faerie Kingdom of Lost-Hope for Clarke—the Land of Faerie serves as the perfect *topos* for setting gothic dreams and establishing a space outside reality, whose veil the narrative aims to rend. What the veil Birns mentions reveals once rent (as we stated, what magic symbolizes for Mirrlees and later also

[30] S. CLARKE, *Jonathan Strange & Mr Norrell* cit., p. 686.
[31] P. MATTHEWS, *English Magic and Imperial Madness: The Anti-Colonial Politics of Susanna Clarke's Jonathan Strange & Mr. Norrell,* McFarland & Company, North Carolina 2021, p. 30.

Clarke) is Catholicism, ergo a Christian belief in transcendence. If the true fantastic —what Mirrlees wanted to prove to Harrison, «Art […], according to Mirrlees, was for Harrison merely an escape. *Lud-in-the-Mist* […] may have been an attempt to suggest otherwise. Mirrlees explicitly uses Harrison's own theory to support her case for fantasy»[32]— leads to a transcendent belief, then the Catholic ritual would merely point in the right direction.

Jane Ellen Harrison, Mirrlees's partner in the 1910s and 20s, is perhaps the greatest influence in Mirrlees's work. As Michael Swanwick stated, «Her thoughts on religion, ritual, and ecstasy were to provide the theoretical underpinnings for all three of Hope's novels as well as her one major poem».[33] According to Nina Enemark, through Harrison's theory of art, Mirrlees is able to regard fantasy (and the fantasy genre, its expression) as a form of ritual, which becomes clear in two aspects of *Lud-in-the-Mist*.[34] First, in the fact that Mirrlees argues through her novel that a certain strand of the Romantic tradition that combines Gothic fantasy, dream vision and mystical experience (Wordsworth, Coleridge, Keats) grew out of ritual. Similarly, Garnica interprets Clarke's novel in a similar light and considers Jonathan Strange a Romantic hero.

Second, «The novel can be read as deploying the Nietzschean concepts of the Dionisyan, Apollonian and Socratic —a cornerstone of Harrison's theory— to polemically argue a case for fantasy literature».[35] Can we read Clarke in a similar or even the same, light, given that we have already established the link between her work and Mirrlees's? Also, can we extend the Nietzschean reading to incorporate Aby Warburg's ideas on the survival of ancestral fear of magic (the *Nachleben* of a *phobos* toward the *monstra* that lurk outside reality)? That Dionysian aspect that Enemark identifies as a substratum in Mirrlees could be interpreted as the phobic reflection of historical memory, an undercurrent of magical fears akin to Warburg's notion of *Nachleben*, especially if we consider ritual as a way of both conjuring and invoking that unsettling exteriority behind the veil of Maya.[36] For Mirrlees, Gothic Romanticism was nothing but a genealogical survival (much like Warburg's *Nachleben*) of central motifs and figures that emerged in pagan rites and Christian religiosity.[37] In this, Mirrlees echoes the *Belle Époque* primitivist tendency (Frazer,

[32] N. ENEMARK, *Recrossing the ritual bridge: Jane Ellen Harrison's theory of art in the work of Hope Mirrlees*, PhD thesis, University of Glasgow, 2015. https://theses.gla.ac.uk/6443/, p. 186.
[33] M. SWANWICK, *Hope-In-The-Mist* cit., p. 6.
[34] N. ENEMARK, *Recrossing the ritual bridge* cit., p. 177.
[35] Ivi, p. 178.
[36] Cfr. E. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid 1992, pp. 200-2008; G. PRÓSPERI, *Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre* in «Cuadernos de Filosofía», 72, pp. 38-42.
[37] N. ENEMARK, *Recrossing the ritual bridge* cit., p. 182.

Warburg, Jung, Conrad, Stravinsky, Machen, Lovecraft) that some critics have linked to the concept of *Imperial Gothic*.[38]

Finally, Enemark says that for Mirrlees, at the heart of fantasy writing, lies the psychological source of ritual, «a mystical, mythic expression of emotion arising from the depths of the unconsciousness».[39] This is embodied in Nathaniel Chanticleer's experience upon hearing *the Note* for the first time after which «his life was poisoned at its springs by a small, nameless fear»[40] for «he would gaze on the present with the agonizing tenderness of one who gazes on the past».[41] Even though there is no perfect equivalent in *Jonathan Strange*, the entire novel is imbued with an epiphanic relationship between magic and reminiscence of the past—specifically, the past of English magic. The emotional and mystical access to the old magic of the collective unconscious is the threshold that Strange can cross because he lacks the literate culture of magic that, in Norrell's case, suppresses instinct.

Fairyland as a space within the fantastic genre has its origin in ritual imagination. Both Mirrlees and Clarke deliberately withhold its full representation from the reader, as it corresponds to an ineffable experience. Conversely, Neil Gaiman's *Stardust* (1999) as well as Joanna Russ's *The Zanzibar Cat* (1971)—both at once a homage to and a critique of Mirrlees—attempt to fill that void, producing perhaps more conventional narratives.

Within Harrison's own theory, Fairyland stems from ritual and pagan imagination.[42] Germán Prósperi suggests that one is never truly able to describe *the outside*, only imagine it, specially through the imagination of unreal and fantastic.[43] Thus, we can establish a correspondence between Fairyland as a space where the collective unconscious dwells, but also with the *outside* beyond reality. Birns says that:

> […] it is important that the novel reveals Uskglass and his wild, medieval magic as a force that is possibility still latent in the fabric of the universe. But it may be that the medieval otherness of Uskglass is thus a *katechon* [that which holds back] rather than something heterotopic, other, radical, something more in line, in its revealing of alternate possibilities in modernity, with queer and multiracial discourses than with a nostalgic idea of sovereignty. […] Uskglass's temporal otherness is another way to question the hierarchies whose ultimate subversion is

[38] P. BRANTLINGER, *Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914* in «English Literature in Transition, 1880-1920», XXVIII, 3, pp. 243-252.
[39] N. ENEMARK, *Recrossing the ritual bridge* cit., p. 178.
[40] H. MIRRLEES, *Lud-in-the-Mist* cit., p. 3.
[41] Ivi, p. 6.
[42] Cfr. N. ENEMARK, *Recrossing the ritual bridge* cit., p. 180.
[43] Cfr. G. PRÓSPERI, *Metanfetafísica*, Miño y Dávila, Buenos Aires 2023, pp. 295 *infra*.

> the emergent power of the African-descended manservant in the house of Sir Walter Pole, Stephen Black.[44]

The difference between Clarke and Mirrlees lies in the fact that, for Clarke, the return of an atavistic past serves (and is actively sought) as a means to enable heterogeneity. Mirrlees, on the other hand, remains on an almost mythical plane, where the highest form of otherness is still that of the self: what returns to Dorimare is its own original magic, transformed into otherness only by what was forgotten.

Magick functions in both novels as a means of return, a suture between psyche and reality. However, ideological distinctions emerge between both forms of magick in the way they frame the return of a lost Englishness. Unlike Mirrlees, where the otherness represented by Faeryland constitutes the lost English identity, at the end of Clarke's novel, it is Stephen Black —African born and symbolically enslaved by the English crown— who becomes the conduit and vessel of the old English magic, in a twist of postcolonial irony. The primitivist regression to the English magic that returns from the collective unconscious transforms into political unconsciousness (in the sense of Jameson) as it reorients toward a future of cultural heterogeneity and a political reinterpretation of that mythified Englishness. In other words, in Clarke, it is other forms of otherness that return, demanding a new balance of forces, where Englishness itself is cast into the realm of colonial otherness.

[44] N. BIRNS, *Jonathan Strange* cit., p. 8.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

*"Strigoii" di George Enescu: sul topos folklorico e la sua ricezione musicale**

George Enescu's "Strigoii": the folkloric topos and its musical reception

MICHELE RUSSO

ABSTRACT

La rilettura eneschiana della ballata di Eminescu sviluppa il topos non solo come esotismo o stereotipo, ma anche caposaldo di una narrazione transmediale in cui la musica tesse l'argomento amoroso-spettrale di matrice folklorica. Alla densa ma impalpabile unendliche Melodie per l'alternanza tra immanente e trascendente della coppia protagonista fa eco lo Sprechgesang del narratore, solo alcuni degli strumenti chiave con cui Enescu abbozza nuove traiettorie dell'ekphrasis musicale.

PAROLE CHIAVE: *narrazione transmediale, fantastico romantico, folklore rumeno*

Enescu's reinterpretation of Eminescu's ballad develops the topos not only as an exoticism or stereotype, but also as the cornerstone of a transmedial narrative in which music implements the love-spectral subject of folkloric provenance. The dense but impalpable never-ending melody of the main couple's ride between life and death is matched by the narrator's spoken singing, just some of the key instruments with which Enescu sketches out new paths of musical ekphrasis.

KEYWORDS: *transmedia storytelling, Romanticism's fantastic, Romanian folklore*

AUTORE

Michele Russo, musicologo, violoncellista e docente di scuola secondaria, è dottorando del XXXVIII ciclo di dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale dell'Università di Pavia-Cremona, con una tesi dedicata alla ricezione musicologica della critique génétique *francese. Curatore dell'edizione italiana dell'autobiografia di George Enescu (LIM, 2021), si occupa di* sketch studies*, analisi e storiografia della musica del lungo Ottocento europeo.*
michele.russo02@universitadipavia.it

A fronte di soli trentatré numeri d'opus del suo catalogo ufficiale, George Enescu (1881-1955) porta a compimento più di cento composizioni e imbastisce una ingente mole di progetti, schizzi e abbozzi, molti dei quali sono sopravvissuti fino ad oggi. A tale stato di precarietà, quasi come se il titolo ne preannunciasse il destino a cavallo tra l'incompiuto e il compiuto, appartiene anche *Strigoii* (*Vampiri*), oratorio per soli e orchestra ispirato all'omonima ballata di Mihai Eminescu (1850-1889). Il raro incontro tra la musica dell'uno e la poesia dell'altro viene considerato come la quintessenza della celebrazione artistica dei valori rumeni.[1] Nondimeno, il presente contributo non intende limitarsi ad analizzare i legami di derivazione che Enescu intesse con il modello emineschiano, ma anche esplorare le modalità con cui il *topos* letterario migra verso il testo musicale. Nonostante la musica di *Strigoii* si ponga in costante dialogo con il testo, infatti, essa si costruisce in strutture autonome, capaci di andare oltre il semplice descrittivismo. A tal proposito, occorre puntualizzare che l'indagine non riguarda quei dispositivi morfosintattici di base, propri del testo musicale, che Polony definisce «unità elementari tematico-stilistiche»[2] – altrimenti detti *topoi* musicali, categoria intorno alla quale negli anni Ottanta è sorto un nuovo filone epistemologico su impulso di Leonard Ratner.[3] L'obiettivo è dimostrare piuttosto come il *topos* possa essere considerato un oggetto transmediale a cui guardano le diverse arti verso nuove prospettive espressive. Il riconoscimento di *topoi* musicali e di altre strutture di livello profondo contribuirà tuttavia a individuare nuovi percorsi di significato.

Tra gli elementi chiave della produzione eneschiana si osserva l'integrazione nelle strutture compositive classiche di alcune peculiarità della musica popolare rumena.[4] Ciò emerge non solo dai titoli evocativi delle due *Rhapsodies roumaines* dell'op. 11 e della Terza Sonata per violino in la minore, op. 25, *dans le caractère*

[1] I. POTOPIN, *Thematic interferences between Enescu and Eminescu*, in *Enesciana II-III. Georges Enesco, musicien complexe*, a cura di M. Voicana, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1981, pp. 179-180.

[2] L. POLONY, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, p. 207.

[3] L. RATNER, *Classic music. Expression, Form and Style*, Collin Macmillan, London 1980. La *topic theory* è stata ampliata dagli studi di Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten e Raymonde Monelle. Con un'accezione più ristretta di quella adottata da Monelle, Giorgio Sanguinetti usa «il termine *topos* solo per quei segni che, imitandone alcuni tratti caratteristici e riconoscibili, rimandano a oggetti altri da sé» a differenza del "gesto". Nella sua analisi delle sonate di Beethoven, d'altro canto, l'autore ammette l'ibridazione del *topos* con gli archetipi tonali desunti dalla *schema theory* di Robert Gjerdingen, come il contributo della «Romanesca alla Sammartini» nel fabbricare il *topos* lunare-arcaicizzante della Sonata per pianoforte n. 14 in do diesis minore, op. 27 n. 2 *Al chiaro di Luna*: cfr. G. SANGUINETTI, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, LIM, Lucca 2020, pp. 213-245. Sulla possibilità di assegnare al *topos* una funzione formale nell'alveo della struttura musicale di una data opera, cfr. inoltre W. CAPLIN, *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, in «Eighteenth-Century Music», II, 1, 2005, pp. 113-124.

[4] Ş. NICULESCU, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, in «Studii şi cercetări de istoria artei», VII, 1961, pp. 417-429.

populaire roumaine, ma soprattutto dalla "sospensione" della tonalità, spesso ottenuta per mezzo di un largo uso di modi cromatici, e dalla tendenza a uno sviluppo "infinito" che mira alla continua espansione del materiale compositivo. Allo stesso tempo, Enescu può ritenersi perfettamente inserito nel circolo artistico europeo, come dimostrato non solo dalla vicinanza all'ambiente francofono da cui trae la maggior parte dei suoi modelli compositivi, ma anche dalla lingua per i testi della produzione vocale, tutti in francese e in tedesco.[5] In tal senso, *Strigoii* rappresenta un'eccezione con cui contribuire alla valorizzazione della lingua rumena, tenuto conto che fino alla metà del Novecento l'identità nazionale del paese è in via di definizione e ancora legata alla cultura francese filtrata dall'influenza russa. Basti osservare che nella Romania del primo Ottocento si verifica una situazione analoga a quella della scuola poetica siciliana, sorta tra gli scranni notarili della corte federiciana del Duecento: oltre a essere discendenti di funzionari pubblici e magistrati, Eminescu e un altro letterato di primo piano, il drammaturgo Ion Luca Caragiale, hanno svolto a lungo la mansione di copisti in una società alquanto frammentata sul piano linguistico.[6]

1. *Il testo letterario…*

Pubblicata nel 1876 su «Convorbiri Literare», *Strigoii* è una ballata intessuta della visione simbolica tipica del Romanticismo, come si può riscontrare nel carattere gotico-medievale che la pervade. Eminescu costruisce tre nuclei narrativi che ruotano intorno al tentativo di re Arald di riportare in vita la regina Maria. Il poema si apre all'interno di un'antica chiesa in cui Arald piange al capezzale della regina ormai esanime. Sopraggiunge così il ricordo della sua giovinezza, quando aveva incontrato l'amata, ai tempi in cui i sogni giovanili si traducevano in gesta eroiche. Il re si risolve quindi per un ultimo, estremo tentativo in cui il fantastico pervade il campo diegetico. La sezione centrale inquadra l'incontro con il vegliardo del bosco, a cui Arald rivolge la propria supplica affinché Maria possa ritornare in vita. Il fio da pagare per l'incantesimo viene anticipato in un passo della *Îndreptarea legii*: «E spesso, quando le persone muoiono, si dice che molti di quei morti risorgano per diventare vampiri».[7] Tale citazione apre l'ultima sezione della ballata, in cui il

[5] Tra i testi in tedesco, i *Lieder* sui versi di Carmen Sylva (vedi *infra*, «Fenomenologia del *topos*»). Tra quelli in francese: le *Trois mélodies*, op. 4; le *Sept chansons de Clément Marot*, op. 15; le *Trois mélodies de Fernand Gregh*, op. 19; *Œdipe*, op. 23, *tragédie lyrique* su libretto di Edmond Fleg e ispirata anche alle tragedie sofoclee *Edipo re* e *Edipo a Colono*.

[6] A. DRAKE-FRANCIS, *The Making of Modern Romanian Culture: Literacy and the Development of National Identity*, Tauris, London 2012, p. 44.

[7] «…cum de multe ori când mor oamenii, mulți de într-acei morți zic se scoală de se fac strigoi…». Eminescu ha omesso la parte più truculenta della credenza, che recita «…per diventare vampiri e

lettore scopre che la vita di Maria è costata quella di Arald, entrambi trasformati in morti viventi con sguardo pallido e labbra insanguinate – benché il testo letterario non faccia mai esplicito riferimento ai vampiri. La vicenda si conclude con l'impetuosa cavalcata notturna dei due amanti e il loro definitivo seppellimento nelle viscere della montagna – *topos* d'epilogo che ha avuto fortuna tanto in poesia, come nella ballata *Lenore* di Gottfried Augustus Bürger (1774), quanto in musica, come nel finale dell'opera *Das Schloss am Aetna* di Heinrich Marschner su libretto di Ernst Klingeman (1836).

Sul piano del contenuto, il poema si inserisce nel genere della ballata letteraria, giacché fonde i costrutti del poema cavalleresco con quelli del romanzo storico: personaggi eroici e fatti della realtà fanno da cornice a una *fabula* del tutto immaginaria al cospetto dell'elemento magico. Tra i riferimenti al passato più significativi si trova quello del re Alboino a cui rimanda il protagonista, benché questi sia identificato come condottiero degli Avari – effettivamente stanziati nel territorio dell'odierna Romania tra il VI e il VII secolo – piuttosto che dei Longobardi;[8] inoltre, il prostrarsi di Arald d'innanzi a Maria «sotto la volta insigne di un'antica chiesa» (v. 1) rimanda, già nel nome dei protagonisti, alle fasi finali di un conflitto tra pagani e cristiani realmente accaduto nell'Europa centrale di quel periodo.[9]

Il titolo "parlante" condensa l'argomento della ballata, finemente ricamata tra elevati simbolismi e sottili prolessi, e il cui potenziale espressivo risiede nell'integrazione della cornice storica con l'elemento sovrannaturale. È parso opportuno tradurre il termine *strigoii* con "vampiri", sebbene Vito Teti faccia notare che la radice del vocabolo italiano sia da ricercare nel turco *uber*, a cui sono connesse le varianti *vapir* in Serbia e Bulgaria, *upier* in Polonia e *vopyr* in Russia.[10] D'altro canto, in Romania, terra d'origine della credenza sui vampiri, invale l'uso del termine *strigoi* da associare sia al verbo a *striga* "urlare" – non dissimile dall'italiano "strida", proprio quelle lanciate dai vampiri durante le loro battaglie notturne – sia al sostantivo *strigă*, riferito a una creatura immaginaria dalle sembianze femminili che di notte tormenta i bambini. In quest'ultimo caso, l'etimo è il medesimo per gli italiani "strega" o "stregone", cioè il latino *strix*, *strigis* che indica la "strige" o

uccidere i vivi» («să fac strigoi şi omoară pre cei vii»): cfr. *Îndreptarea legii* 1652, a cura di A. Rădulescu, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, s.l. 1962, p. 352. Con *Îndreptarea legii* viene solitamente indicata la *Regola di Matei Basarab* (*Pravila lui Matei Basarab*), un *corpus* legislativo apparso nel 1652 a Târgovişte, capoluogo dell'attuale regione della Sud-Muntenia, in cui confluiscono estratti del *Nomocanon* di Manouel Malaxos, copista greco del XVI secolo, e della *Regola di Vasile Lupu* (*Pravila lui Vasile Lupu*).

[8] E. TODORAN, *Mihai Eminescu. Epopea română*, Juminea, Iaşi 1981, p. 118.

[9] A. BOGDAN, *Mihail Eminescu. 'Strigoii'*, in «Transilvania», XL, 3, 1909, p. 135.

[10] V. TETI, *La melanconia del vampiro. Mito, storia, immaginario*, Manifestolibri, Roma 1994, p. 13.

"barbagianni", uccello notturno che si credeva succhiasse il sangue dei bambini.[11] Riassumendo: vita notturna ed ematofagia sedimentano nell'immaginario folklorico popolato da una vasta serie di creature fantastiche, i cui caratteri sovrannaturali catturano l'attenzione della letteratura. Tali creature, peraltro, si annidano nei recessi più profondi della psiche umana e si manifestano di notte, spesso nel sogno, proprio quando le potenze irrazionali minacciano di prendere il sopravvento.[12]

2. *… e il testo musicale*

Per comodità di esposizione si farà qui riferimento alla "versione musicale" della ballata emineschiana, riservandoci tuttavia di esaminare più avanti le criticità connesse a una definizione di tal sorta. L'opera di Enescu, progettata per soli e orchestra, può essere ascritta al genere dell'oratorio, benché mostri molte proprietà del poema sinfonico, a tal punto da essere identificata talora come «poema vocale-sinfonico».[13] Realizzati nell'arco di pochi giorni, gli schizzi risalgono alla seconda metà di ottobre del 1916. Già da mesi Enescu provava a rifugiarsi nella musica per distogliere l'animo dagli orrori bellici; a marzo di quell'anno, inoltre, scompare la benamata Elisabetta di Wied, regina di Romania, mentre a settembre l'esercito rumeno registra una devastante sconfitta a Tutrakan. In questo clima non è difficile ipotizzare l'avvicinamento di Enescu alla letteratura, e in particolare a quella di Eminescu. Sembra infatti che il poeta fosse oggetto di un vero e proprio culto a Iași, capitale temporanea del paese che sorge al confine con il fronte orientale del conflitto e attivamente frequentata da Enescu in quel periodo.[14] L'ipotesi che l'opera possa rappresentare un contributo alla resilienza della Romania sembra rafforzarsi se si considera che nello stesso anno il musicista inaugura all'Ateneul Român di Bucarest un ciclo di concerti dedicato alla «Storia della letteratura del violino» – operazione replicata nel 1919 per la «Storia della Sonata». Ion Potopin riferisce di una corrispondenza epistolare dei primi anni del dopoguerra tra il compositore Emil

[11] G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare e vampirismo plutonico. 'Strigoii' di Mihai Eminescu*, in *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, a cura di G. Vanhese, Università della Calabria Centro Editoriale e Librario, Rende 2007, p. 51.
[12] Ş. ANGI, *'Strigoii' by George Enescu for Acceptance as a Heritage of Romanian and Universal Music Culture*, in *Proceedings of the 'George Enescu' International Musicology Symposium*, a cura di M. Cosma, Editura Muzicală, Bucharest 2019, p. 47.
[13] «Vocal-Symphonic Poem»: cfr. I. POTOPIN, *Thematic interferences* cit., p. 184.
[14] Nel 1917 Enescu fonda e dirige a Iași un'orchestra di più di 70 elementi con cui debutta il 13 dicembre 1917 al Teatro Nazionale della città. L'evento rappresenta l'inaugurazione di una stagione sinfonica di venti appuntamenti che si protrarranno fino al mese di maggio dell'anno successivo. Per un approfondimento sull'impegno artistico-umanitario di Enescu durante la Prima guerra mondiale, cfr. M. RUSSO, *Potere e dignità. Il 'caso George Enescu'*, in «Rivista Italiana di Musicologia», LIX, 2024, pp. 132-140.

Monţia ed Enescu in merito ai vani tentativi di quest'ultimo di mettere in musica le poesie di Eminescu.[15]

Benché l'orizzonte poetico emineschiano offra numerosi spunti di ricezione interdisciplinare, le riserve espresse da Enescu potrebbero scaturire da una concezione della musica come linguaggio altamente comunicativo e restio a incontrare nuclei di provenienza esterna, soprattutto se formalmente strutturati:

> Aborro ciò che stagna. Per me la musica non è uno stato, bensì un'azione, cioè un insieme di frasi che esprimono non solo delle idee, ma anche dei movimenti che conducono le idee di partenza verso le più disparate direzioni.[16]

Il compromesso tanto agognato viene raggiunto con uno dei poemi più lunghi di Eminescu, probabilmente perché *Strigoii* si presta a intessere un'azione quasi drammaturgica che favorisce la piena espressione dei linguaggi coinvolti. Si presume, inoltre, che Enescu abbia intravisto delle connessioni simboliche tra il substrato fantastico della ballata e la propria personale esperienza, tali da risultare determinanti per l'avvio del progetto. Per esempio, la parabola dei protagonisti, sospesi tra la vita e la morte, mostra un'efficace corrispondenza con la condizione dei soldati e delle vittime della guerra incontrate dal musicista come volontario della Croce Rossa. Non si tratta dell'unico caso in cui il legame con Eminescu viene stabilito sul tema della morte: nel finale della Quinta Sinfonia un tenore solista canta nello stile della ballata popolare *Mioriţa*, ma anziché il testo tradizionale – diffuso in più di millecinquecento varianti tra Moldavia e Romania – viene adottato quello di *Mai am un singur dor* (*Ho un unico desiderio*), pubblicato dal poeta nel 1884.[17] Sia la Sinfonia, sia *Strigoii*, peraltro, sopravvivono solo negli abbozzi (cfr. *infra*) e non sono mai state portate a termine – singolare coincidenza per una sinistra condizione di "non vita" o "non morte" alquanto evocativa dei temi oggetto di questo studio. Secondo Eugen Ciurtin, infine, al tema della morte si somma quello del dualismo allontanamento-avvicinamento: Enescu potrebbe aver associato alla condizione di Arald e Maria la propria lontananza da Maria Rosetti-Tescanu o Maruca, sua futura moglie conosciuta proprio nel 1916 e con cui non poté ricongiungersi a Iaşi prima dell'anno seguente.[18]

[15] I. POTOPIN, *Thematic Interferences* cit., p. 180.
[16] «J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles directions»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Kryos, Paris 2006, p. 69 (*I ricordi di George Enescu*, trad. di M. Russo, LIM, Lucca 2021, p. 37).
[17] D. ŞTEF, *Mioriţa s-a născut în Maramureş*, Editura Dacia, Cluj Napoca 2005, p. 74.
[18] E. CIURTIN, *Strigoii lui Enescu & Eminescu: inedite neliniștitoare (I)*, https://www.contributors.ro/strigoii-lui-enescu-eminescu-inedite-nelinistitoare-i (url consultato il 3/10/2024).

Tra le cause dell'incompiutezza dell'opera potrebbero annidarsi non solo l'inconciliabilità dei furori bellici con il perfezionismo compositivo di Enescu, le cui punte di intransigenza preannunciano la radicalità del periodo tardo, ma anche la ricezione al di là delle proprie aspettative del *Poème* e delle due *Rhapsodies*, opere in cui la componente popolare assume i tratti dell'innesto esotico piuttosto che dell'integrazione profonda. La disponibilità ad assimilare e rielaborare le istanze del folklore rappresenta uno dei tratti precipui della poetica eneschiana: la componente modale della melodia e quella irregolare-improvvisativa del ritmo, per esempio, sono caratteri di base della musica popolare che Enescu rileva, frammenta e inietta nei costrutti classici della tonalità. Per quel che concerne il *Poème roumain*, op. 1 (1897), con cui esordisce come compositore appena ventenne, è probabile che l'elemento fantastico di tradizione folklorica abbia esacerbato il dissenso da parte dei vertici dell'accademia, a tal punto da costringerlo a rinunciare al *Prix du Conservatoire* del 1898:

> Il terzo anno non ci fu alcun incidente, ma una grande scocciatura: quella di essere l'autore del *Poème roumain*, la cui esecuzione aveva ottenuto un certo successo ai *Concerts Colonne*; i miei insegnanti e i giudici della commissione se ne saranno sicuramente risentiti. Sembrava proprio che fossi uno spirito sovversivo, un soggetto pericoloso.[19]

Nonostante il difficile esordio sulla scena parigina, è possibile affermare con Eugen Todoran che i temi del Romanticismo non sono altro che aggregati del simbolismo folklorico, arricchito ora di un "simbolismo metafisico" su cui si innesta la visione fantastica della poesia romantica.[20] Riguardo alle due *Rhapsodies roumaines*, op. 11 (1901), la loro fama sembra quasi infastidire il compositore a fronte di altre imprese compositive: «Forse sembrerà che le disprezzi un po' perché sono le mie due opere più famose? Può darsi».[21] Il timore di non raggiungere i nuovi obiettivi stilistici della maturità potrebbe dunque aver reso ancor più problematico il confronto con Eminescu, fino al punto da risultare fatale per il completamento dell'oratorio.

D'altro canto, la genesi di *Strigoii* è giunta a un buon grado di avanzamento. L'opera sopravvive in due varianti all'interno del ms. R 7378 acquisito dalla Biblioteca dell'Accademia Rumena di Bucarest nel 1974. Alla prima variante

[19] «En troisième année, pas d'accident, mais un gros ennui: celui d'être l'auteur du *Poème Roumain* dont l'exécution avait obtenu, aux Concerts Colonne, un certain succès: mes professeurs et mes juges en avaient sans doute pris ombrage. J'étais, paraît-il, un esprit subversif, un sujet dangereux»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 61 (*I ricordi* cit., p. 30).
[20] E. TODORAN, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucuresti 1972, p. 81.
[21] «Est-ce parce que ce sont là mes deux œuvres les plus populaires que j'affecte de les mépriser un peu ? Peut-être»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 72 (*I ricordi* cit., p. 39).

corrisponde un lungo abbozzo continuativo che si sviluppa a partire da un doppio pentagramma: testo, musica, e qualche rara indicazione per l'orchestrazione coprono l'intera estensione della ballata emineschiana (Fig. 1); la seconda variante riguarda invece un tentativo di trascrizione orchestrale su quattro pentagrammi che, sfortunatamente, si interrompe a metà della prima sezione del poema.[22] La ricostruzione filologica di *Strigoii* è stata intrapresa negli anni Settanta da Cornel Ţăranu ed è culminata nell'orchestrazione di Sabin Pautza pubblicata nel 2018. Tale operazione stimola alcune riflessioni alla luce del dibattito odierno promosso dagli *Sketch Studies* e dallo studio del processo compositivo. Fin dagli esordi, il progetto di Ţăranu ha diviso la musicologia rumena tra coloro che incoraggiavano la buona riuscita dell'impresa e quanti invece la deprecavano.[23] È probabile che la *querelle* sia divampata per timore di innescare una nuova inchiesta sull'autenticità dell'opera d'arte musicale sulla scorta del *Requiem Streit* ("Controversia sul *Requiem*"), per cui l'intervento di Franz Xavier Süssmayr sul *Requiem*, K 626 di Mozart è divenuto un caso emblematico di rimaneggiamento di un'opera incompiuta.[24] Il dibattito stimolato dal caso mozartiano riguarda molti altri lavori del Novecento sia in campo sinfonico, come la Decima Sinfonia di Mahler, sia in quello operistico, come il finale della *Turandot* di Puccini, del *Doktor Faust* di Busoni o di *Lulu* di Berg. L'incompiutezza di *Strigoii*, d'altronde, riguarda la versione orchestrale definitiva, di cui Enescu aveva accennato poche battute, piuttosto che il dettato essenziale del testo, che sopravvive integralmente nell'abbozzo a due pentagrammi. La ricostruzione dell'opera, dunque, comporta sia di trattare l'abbozzo come prodotto fruibile anziché come testimone privato del processo compositivo, sia di avallare l'intervento di un autore esterno. La maggior parte delle difficoltà risiede proprio in quest'ultimo aspetto: la nuova penna autoriale non solo è chiamata a interpretare il materiale superstite per restituire un testo perfettamente fruibile, ma intraprende talora una più incisiva azione creativa volta a colmare lacune e omissioni. Nondimeno, l'esplorazione del cosiddetto "incompiuto" è auspicabile sia sul piano della *performance*, sia su quello della conoscenza poetico-stilistica, giacché mette in luce nuovi elementi essenziali della produzione compositiva e promuove la diffusione di quest'ultima. D'ora in poi, dunque, si farà riferimento alla versione orchestrale dell'opera che Ţăranu e Pautza hanno tratto a partire da una scrupolosa adesione alle indicazioni di Enescu.

La Fig. 1 mostra lo schizzo preliminare per l'*incipit* dell'opera, in cui predomina la melodia che sarà affidata al fagotto e che è costruita nello stile nostalgico della *doina*, genere popolare che emula il canto solitario del pastore. Si può notare come

[22] C. ŢĂRANU, *Enescu în lumina unor lucrări inedite*, in *Simpozion George Enescu 1981*, a cura di M. Roşu, Editura Muzicală, Bucureşti 1984, p. 232.
[23] I. POTOPIN, *Thematic Interferences* cit., p. 184.
[24] F. SALLIS, *Music Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 180.

il tema rapsodico dell'assolo (bb. 5-13) non riporti né cancellature, né interventi di modifica; ciò fa ipotizzare che l'*incipit* sia un'idea ben definita per il compositore e che preannunci già lo scenario gotico di riferimento. L'aura di mistero evocata dal fagotto è simile a quella che introduce la Sesta Sinfonia in si minore, op. 74 *Patetica* di Čajkovskij, benché Enescu non abbia mai manifestato un aperto apprezzamento per la produzione del compositore russo – men che meno per la sinfonia in questione: «Sfortunatamente non amo affatto la Patetica, tranne forse il terzo movimento…».[25]
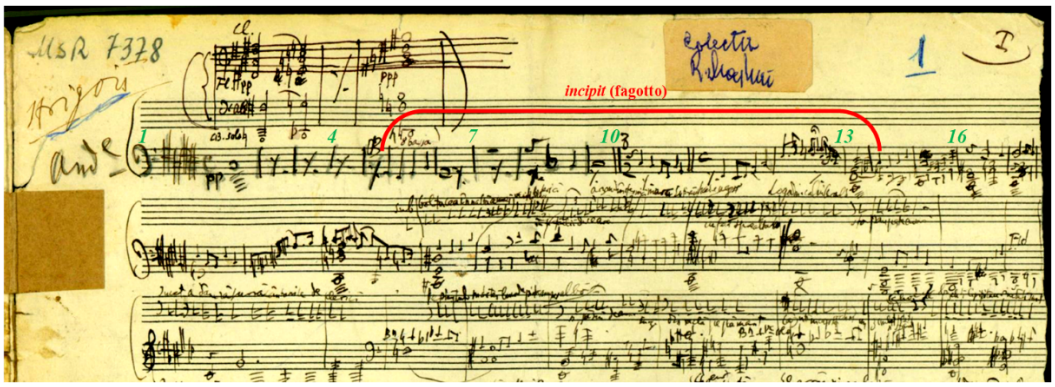


FIG. 1– Prima pagina dall'abbozzo continuativo per Strigoii di George Enescu (Biblioteca Academiei Române, Bucureşti: RO-Ba, ms. R 7378)

In generale, il carattere nebuloso della musica rappresenta una costante in *Œdipe*, op. 23 (1931), in cui simboleggia, fra l'altro, la disarmante staticità di un mondo pilotato dal destino; l'oratorio, tuttavia, custodisce una più incisiva alternanza tra punte dinamiche estreme e una sommessa linearità, come a voler rappresentare l'oscillazione tra vita e morte dei personaggi. L'intervento in *Sprechgesang* del narratore, inoltre, favorisce un distacco dai fatti che rafforza il divario simbolico tra la condizione umana e quella ultraterrena dei personaggi.

3. *Fenomenologia del* topos

La questione relativa al confine tra testo e musica è forse tra le più emblematiche riguardo ai processi di reciproca ricezione e influenza tra le arti. In

[25] «Par malheur, j'exècre la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovski, mis à part le troisième mouvement…»: B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 87 (*I ricordi* cit., p. 51).

particolare, l'oratorio eneschiano rischia di non aderire in maniera ideale al concetto di *ekphrasis* musicale:

> I casi più puri di *ekphrasis* musicale sono le transmedializzazioni non combinate: composizioni in cui il medium secondario non traduce l'opera letteraria – come quando si suole trasformare una poesia in una canzone o un dramma in un'opera lirica – bensì riflette o commenta aspetti del testo di partenza senza includere il medium primario, cioè le parole.[26]

L'esempio ideale di *ekphrasis* potrebbe essere rintracciato nella musica a programma a cui appartiene il genere del poema sinfonico. In questo caso, la musica è per lo più priva della componente verbale, nonostante i riferimenti testuali sopravvivano sia in maniera esplicita, come per *Mazeppa* di Liszt, basato sull'omonimo poema di Victor Hugo, sia in maniera implicita, come per *La Jeunesse d'Hercule* di Saint-Saëns, sul cui argomento il compositore fornisce solo una breve annotazione a margine della partitura.[27] Secondo un'analisi radicale, la lontananza dell'oratorio eneschiano dal concetto di *ekphrasis* sancirebbe l'esistenza di un legame profondo tra il *topos* e il testo della ballata di Eminescu. In altre parole, la musica sarebbe privata di una vera prerogativa espressiva rispetto alla supremazia testuale, unico *motif conducteur* dell'opera. D'altro canto, la produzione di Enescu è quasi interamente dedicata alla musica strumentale – *Suite*, sonate, trii, quartetti, quintetti, sinfonie, e poemi sinfonici – ossia una tipologia definita da Dahlhaus «musica assoluta» e che è capace di assumere molteplici significati per l'ascoltatore. Le sparute pagine eneschiane di musica vocale si sviluppano principalmente su due fronti: il primo, dove si colloca *Œdipe*, è quello della riscoperta dell'antico, uno dei temi maggiormente diffusi nella fase decadente del romanticismo francese e ampiamente sviluppato da Saint-Saëns e Fauré;[28] il secondo riguarda il tema fantastico mutuato dalla tradizione popolare. Non necessariamente l'emancipazione della partitura dal testo poetico passa attraverso il suo rimaneggiamento, come insegnano, per esempio, le pagine corali di Brahms su testi adottati rigorosamente

[26] «The purest cases of musical ekphrasis are unmixed transmedializations: composition in which the responding medium does not so much *set* the literary work – as in the case in standard ways of transforming a poem into a song or a drama into opera – but rather reflects or comments on aspects of the source text without including the primary medium, i.e., the words»: S. BRUHN, *Sonic transformations of literary texts: from program music to musical ekphrasis*, Pendragon Press, Hillsdale (NY) 2008, p. 9.

[27] A quest'ultima categoria appartiene anche il già citato *Poème roumain*, op. 1 di Enescu. Le didascalie programmatiche annotate a margine della partitura costituiscono parte integrante della locandina della prima esecuzione rumena che si è svolta all'Ateneul Român di Bucarest il 1° marzo 1898: cfr. N. MALCOLM, *George Enescu. His Life and Music*, Toccata Press, London 1990, p. 62.

[28] R. POUNDER, *Antiquité fin-de-siècle*, in *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2008, pp. 21-36.

in versione integrale. Enescu, dunque, tratta l'elemento sovrannaturale alla luce dell'integrazione tra *caractère roumain* e substrato classico, assetto assai differente dalla logica romantica dell'emulazione mimetica di immagini e suggestioni che affiorano al livello superficiale del testo.

Un'altra criticità connessa al rapporto tra musica e *topos* letterario riguarda la tendenza di quest'ultimo a predeterminare l'interpretazione dell'opera. Michał Sołtysik mutua da Eero Tarasti la definizione di *topos* come «una sorta di "premessa contenutistica" dell'opera» e sostiene che tale dispositivo consenta un'interpretazione uniforme dei brani musicali.[29] Ciò porterebbe, tuttavia, a trascurare erroneamente le potenzialità espressive del *medium* musicale. Sulla base dell'analisi della partitura, infatti, si suppone che la musica di *Strigoii* celi significati non strettamente ricompresi nel testo di riferimento. D'altro canto, non è esclusa la possibilità di adottare talora un approccio descrittivo, giacché innumerevoli sono le soluzioni sperimentate per tradurre in musica il contenuto testuale. Un esempio fra tutti: secondo una credenza popolare riportata da Todoran, lo spalace o "cane della terra" latra alla vista di un vampiro.[30] Quando Arald giunge al cospetto del vegliardo, «un latrato dal verso di uro risuona nelle orecchie»[31] quasi come un'oscura premonizione della sua imminente trasformazione in vampiro. In effetti, il latrato viene emulato da due sforzati consecutivi degli ottoni sullo sfondo di un rullante funesto; tuttavia, essi perdono la sincronizzazione con il testo, giacché giungono di gran lunga in anticipo rispetto al verso citato. Enescu non lesina di adottare stratagemmi di stampo mimetico che ben presto rivivranno in tecniche di grande successo come il *Mickey Mousing* cinematografico; d'altronde, nell'ottica di una personale rielaborazione delle tecniche classiche, tali maniere di procedere vengono spogliate di componenti fino a quel momento considerate essenziali. Si osservi inoltre che, in corrispondenza dei vv. 86-90 che descrivono l'arrivo nella foresta, prevale un sognante protagonismo degli archi che sembra essere connesso all'emotività interiore del personaggio piuttosto che alla cornice paesaggistica. In tal senso, tenuto conto sia della prossimità mediale tra testo e musica, sia della creazione di «nuovi segni», secondo la prospettiva di Karin Wenz la tecnica eneschiana si collocherebbe a metà tra transmedializzazione e traduzione.[32] Ciò permette di espandere, peraltro, la definizione che Heffernan dà dell'*ekphrasis*

[29] «A kind of "content-based premise" for the work»: cfr. M. SOŁTYSIK, *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music*, in «Edukacja Muzyczna», XIV, 2019, pp. 220-221.
[30] E. TODORAN, *Eminescu* cit., p. 91.
[31] V. 90: «Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi».
[32] K. WENZ, *Transmedialization: An interart transfer*, in «Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien», XXI, 1, 2002, p. 1. https://doi.org/10.25969/mediarep/17507.

musicale come «rappresentazione musicale della rappresentazione verbale o visiva».[33]

Il primo tema su cui riflettere è quello della cavalcata impetuosa che viene focalizzato in due episodi distinti, a riprova dell'adozione della tecnica ciclica tanto cara a Enescu. Nel primo caso, Arald cavalca ai margini della foresta per raggiungere il mago. Nel 1898 Enescu aveva già abbracciato questo *topos* in *Le Galop* per voce e pianoforte, op. 4 n. 2, su testo di Sully Prudhomme, benché la musica fosse mossa da strategie convenzionali. La parte del pianoforte è infatti strutturata su rapidi arpeggi discendenti che si confondono con l'effetto del ribattuto e che mimano l'incedere degli zoccoli sul terreno – una connessione che rispecchia il concetto di «painting *topos*» formulato da Leonard Ratner (Fig. 2/A).[34] Nel corso della *mélodie*, la cavalcata favorisce una fugace quanto intensa tempesta emotiva dell'io lirico che culmina nel desiderio dei versi conclusivi: «Emporte, emporte moi dans l'inconnu profond!». Il riferimento a "l'ignoto profondo" non rappresenta certo un'allusione al fantastico folklorico, bensì all'obnubilamento dei sensi in perfetto stile decadente tardo ottocentesco. Nondimeno, nella conclusione de *Le Galop* risiede un possibile legame con l'*incipit* della seconda parte di *Strigoii* per quel che concerne la concezione eneschiana della cavalcata:

> Arald vola su un cavallo nero, intorno a lui come sogni
> Fuggono valli e colline – e tra le nuvole gioca la luna –
> Stringe al petto i lembi del mantello nero,
> Mucchi di foglie che frusciano solleva in vortice sul suo sentiero
> E la stella polare gli mostra il suo cammino.[35]

Che cosa sono i «sogni» (v. 81) se non il prodotto metaforico di quello stesso «inconnu profond» con cui il compositore, piuttosto che rievocare il rapido incedere del destriero, allude ora all'inquietudine del protagonista? All'oscurità del dramma interiore corrisponde infatti il colore nero che caratterizza sia il cavallo sia il mantello, nonché la loro prossimità fisica «al petto» del protagonista. Secondo l'esegesi di Pascal Bentoiu, il compositore ritornerà alcuni anni più tardi sul tema del sogno nel secondo movimento *Allegro agitato, non troppo mosso* della Seconda Sonata per violoncello e pianoforte in do maggiore, op. 26 n. 2, con una pagina in cui predominano le tinte fosche dell'incubo.[36] D'altro canto, in *Strigoii* la cellula

[33] «Musical representation of verbal or visual representation»: cfr. J. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 3.
[34] L. RATNER, *Classic Music* cit., pp. 25-26.
[35] Arald pe un cal negru zbura, şi dealuri, vale / În juru-i fug ca visuri – prin nouri joacă lună –/ La pieptu-i manta neagră în falduri şi-o adună, / Movili de frunze-n drumu-i le spulberă de sună, / Iar steaua cea polară i-arată a lui cale. // vv. 81-85, traduzione da G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 74
[36] P. BENTOIU, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti 1999, 400.

discendente *do#-si#-do#-la* degli archi e il timbro con sordina delle trombe realizzano il rovesciamento parodistico del segnale militare (Fig. 2/B). Si ha dunque la metafora della metafora: la fugacità dei sogni rappresenta la fugacità della vita lacerata dalla drammatica insensatezza della guerra. La musica muta ben presto nel carattere burlesco della marcia come a voler emulare l'imprevedibilità del viaggio onirico. L'inciso ricorda alcuni passaggi di autentica giocosità di cui è pregno l'*Œdipus rex* di Stravinskij. Nella scena in cui prende consapevolezza del parricidio, Edipo viene sovrastato dall'impetuoso sopraggiungere di dubbio e angoscia. Tali sentimenti affiorano nel concitato dialogo con Giocasta, che prova ancora una volta a distogliere il re dall'autocommiserazione orrorifica. La Fig. 2 mostra il confronto tra i due estratti dalle rispettive opere.

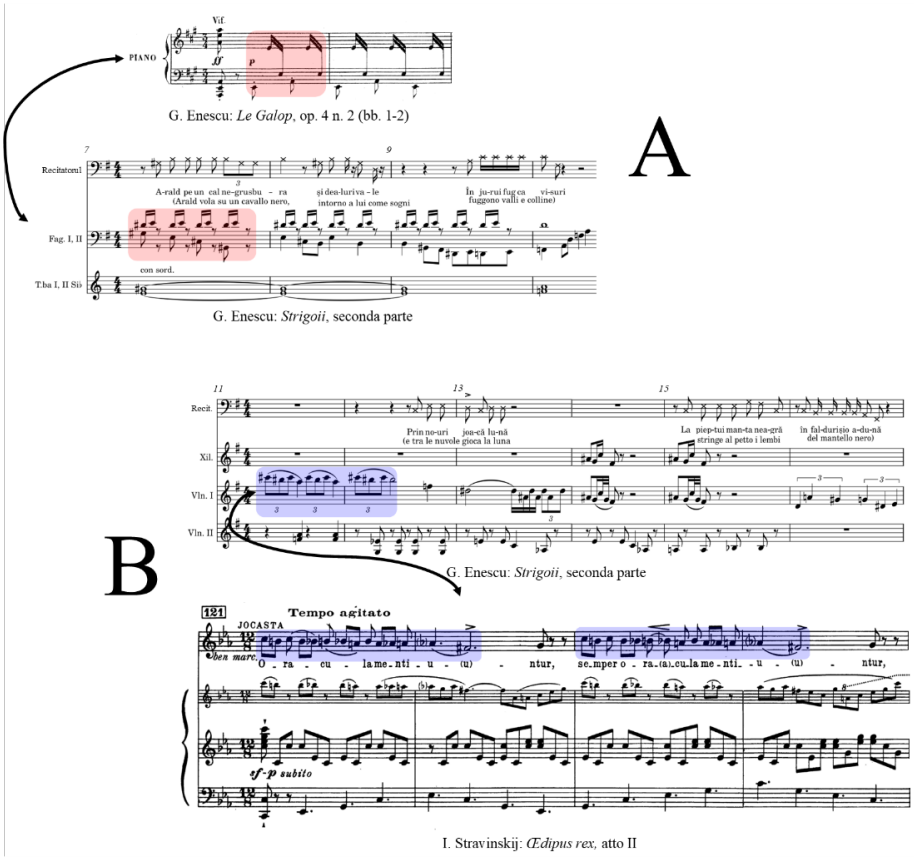


FIG. 2 – Nel riquadro A, confronto motivico tra la prima parte della cavalcata di *Strigoii* e *Le Galop*, op. 4 n. 2 di Enescu; nel riquadro B, tra la seconda parte della cavalcata e il *caveat* di Giocasta tratto da *Œdipus rex* di Stravinskij.

Non sembra quindi fuori luogo associare l'impeto di una cavalcata, un'immagine dalla natura sufficientemente referenziale, a quello del travaglio interiore misto alla bizzarria del sogno che accomuna il re degli Avari e il sovrano di Tebe. Benché Arald si allontani infine verso la foresta, egli compie un viaggio onirico che lo avvicina a

Maria, la cui morte rivela i tratti dell'addormentamento. Tale cavalcata può essere definita "centripeta" per il carattere nascostamente introspettivo che va oltre il testo letterario. La musica manifesta la capacità di rielaborare un *topos* e di suggerire nuovi significati secondo le peculiarità del proprio linguaggio.

Nel secondo caso, dopo che la regina è ritornata in vita, la cavalcata dei due amanti prelude a quel ricongiungimento finale e definitivo che supera la provvisoria condizione di vampiri:

> Galoppano come una tempesta con mille ali,
> volano veloci tutt'intorno con i loro cavalli affiancati,
> parlando del loro amore che nulla può più dividere,
> lei si appoggia al braccio di lui che la cinge
> e sulla sua spalla accogliente giace la sua testa d'oro.
> «Arald, non vuoi poggiare la tua dolce fronte sul mio petto?
> Tu, dio con occhi di tenebra... Oh! Come brillano!
> Lascia che intrecci i miei capelli d'oro intorno al tuo collo,
> La mia vita, la mia giovinezza hai reso il paradiso,
> Lasciami rigenerare nei tuoi occhi dolci e fatali».[37]

Il testo di Eminescu ricorda un'altra felice congiunzione tra testo letterario e musicale, cioè il caso di *Erlkönig*, ballata di Goethe del 1782 il cui testo è confluito nell'omonima ballata di Schubert composta nel 1815. Sullo sfondo di una spasmodica corsa a cavallo, il padre stringe il figlio al petto: «Figlio mio perché così impaurito nascondi il tuo volto?»; nel frattempo, si ode il richiamo della morte sotto le mentite spoglie della promessa di vita formulata dal re elfico: «Fanciullo mio caro, vieni, vieni con me! […] mia madre ha molte vesti d'oro».[38] Nonostante le assonanze tra i due testi relative al petto e all'oro, al v. 245 la regina di Eminescu è in procinto di attingere nuova vita dallo sguardo del protagonista. La versione in tedesco a cura di Carmen Sylva – «Lascia che io succhi da te nuova vita!»[39] – rende tale aspetto in maniera un po' più truculenta, giacché sembra alludere al gesto tipicamente vampiresco e stereotipato dal celebre romanzo epistolare di Bram Stoker (1897). Si osservi inoltre che in *Erlkönig* il padre lotta per sfuggire alla morte, mentre Arald corre deliberatamente all'incontro con essa; rispetto a quella dell'inizio della

[37] Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr, / Căci caii lor aleargă alături-nspumaţi, / Vorbind de-a lor iubire – iubire fără saţ –/Ea se lăsase dulce şi greu pe a lui braţ/ Şi-şi răzimase capul bălai de a lui umăr. / / – «Arald, nu vrei tu fruntea pe sânul meu s-o culci? / Tu zeu cu ochii negri… o, ce frumoşi ochi ai! / Las' să-ţi înlănţui gâtul cu părul meu bălai, / Viaţa, tinereţea mi-ai prefăcut-o-n rai, / Las' să mă uit în ochii-ţi ucizător de dulci». / / vv. 236-245, traduzione di chi scrive.

[38] «Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? / […] Du liebes Kind, komm, geh' mit mir! / […] Meine Mutter hat manch' gülden Gewand».

[39] «Lass mich aus dir von Neuem Leben saugen!»: cfr. M. EMINESCU, *Die Vampyre*, in *Rumänische Dichtungen*, trad. di Carmen Sylva (Regina Elisabetta di Romania), Verlag Emil Strauß, Bonn 1889, p. 222.

seconda parte, si tratta ora di una cavalcata "centrifuga", che presume, cioè, un moto tutt'altro che introspettivo. D'altro canto, il testo musicale non sembra focalizzare la cavalcata, giacché, nonostante il suo ritorno ciclico a mo' di *Leitmotiv*, il motivo ascoltato in precedenza risulta alquanto frammentato. Il compositore sembra interessato piuttosto a rendere in musica le macabre dinamiche tra i due protagonisti: i vv. 241-245 sono introdotti da una densa nebbia armonica che simboleggia ora la perdurante condizione di precarietà degli amanti, ora l'anelito vampiresco della regina. Successivamente, alle bb. 175-180, la concitazione suggerita dal motivo della cavalcata si mescola a quella degli effetti prodigiosi dell'incantesimo, giacché i protagonisti «sentono la loro anima da un brivido di ghiaccio trapassata», finché «dal pallore della morte è perito il loro volto» (vv. 253-254).[40] Il testo musicale suggerisce che Maria non è mossa solo dal desiderio d'amore, ma soprattutto da quello per la vita, che è ora in grado di recuperare in una dimensione paranormale. I due linguaggi convergono dunque nella stessa direzione – l'unione finale dopo la metamorfosi in vampiri – ma la musica è capace di evidenziare aspetti differenti anche a prescindere dalla perfetta sincronia con il testo.

Un altro *topos* attinto al mondo fantastico e diffuso nella produzione eneschiana è rappresentato dalla foresta. Già presente nel *Lied* corale *Waldgesang* del 1898 come simbolo dello spirito del Danubio, la foresta appare come l'habitat ideale dell'elemento magico anche nell'abbozzo per *Nuages d'automne sur les forêts* della suite sinfonica *Voix de la Nature*. Il *locus amœnus* silvano, dunque, entra a far parte del bagaglio immaginifico di Enescu a partire dai suoi anni giovanili. Benché sia originario di una regione caratterizzata dalla prateria rumena «così difficile da descrivere a chi non l'ha mai vista», Enescu trascorre le pause estive dalla formazione parigina al Castello di Peleș, nel cuore del bosco di Sinaia.[41] Questi anni diverranno cruciali per il musicista grazie anche alla profonda intesa artistica e spirituale con la regina Elisabetta, il cui nome d'arte Carmen Sylva è più che eloquente in tal senso.[42] Nell'immaginario eneschiano il bosco non incute timore, bensì rappresenta un luogo sicuro a cui fare ritorno. Non stupisce, dunque, che l'arrivo di Arald nella foresta sia reso da una musica per nulla tenebrosa, rara parentesi di mitezza in tutta l'opera che introduce all'incontro con il vegliardo, ipostasi tangibile dell'elemento magico. Solo un incantesimo, infatti, può restituire

[40] «Cum ei mergând ca vântul […] / Dar simt că-n a lor suflet trecu fior de gheaţă, / De-a morţii gălbeneală pieriţi ei sunt la faţă…»: cfr. G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 98.
[41] «La plaine, qu'il est si difficile de décrire à qui ne l'a jamais vue»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 27 (*I ricordi* cit., p. 3).
[42] Seppur a fasi alterne, la frequentazione di Sinaia continua per tutta la vita: nel 1926 viene ultimata la costruzione di *Villa Luminiș* ("Radura di luce"), abitazione progettata insieme all'architetto Radu Dudescu e che sorge a pochi passi dal Castello di Peleș, nella cui torre il compositore pure ritorna come in passato per rifugiarsi nella composizione.

al re l'oggetto del desiderio: «O mago eterno, a te sono venuto, / Ridammi colei che la morte mi ha rapito, / E da oggi la mia vita ai tuoi dei consacro».[43] In armonia con l'ipotesi psicanalitica formulata rispetto alla cavalcata che apre la seconda parte, Todoran sostiene che il mago rappresenta «una presenza fantastica del doppio dell'essere umano», cioè l'incontro con l'altro da sé a cui il protagonista perviene attraverso il suo percorso introspettivo.[44] Secondo Magliocco, ciò sarebbe confermato dal riferimento agli «elementi del mondo, sottomessi ad Arald» (v. 146) che esaspera la confusione tra il protagonista, il mago e la divinità.[45] Anche l'ingresso del re nelle viscere della montagna, dove il mago si appresta a esaudire la sua preghiera, assume un doppio significato: si tratta da un lato di un'anticipazione del finale, giacché i due amanti termineranno il loro viaggio proprio nel cuore della montagna, dall'altro del culmine della catabasi del protagonista negli strati più reconditi della psiche. Tali aspetti trovano corrispondenza nella musica dell'incantesimo, pronunciato sullo sfondo di una natura ancestrale:

> «Che dal suo cuore la terra dia vita ai morti,
> Che negli occhi scorra dalla chiara stella la scintilla.
> La Luna piena dia splendore ai capelli,
> Mentre donagli tu lo spirito, o Zamolxe, seme di luce,
> Dallo spirito della tua bocca che raggela e brucia.
>
> O elementi del mondo, sottomessi ad Arald,
> Attraversate la terra e le sue viscere,
> Tramutate la terra in oro e il ghiaccio in fiamma,
> Si coaguli l'acqua in sangue, guizzi il fuoco dalle pietre,
> Ma il suo cuore vergine nutrite con sangue caldo».[46]

Come mostrato nella Fig. 3, la melodia della formula magica è costruita sul totale cromatico, cioè incontra tutti i dodici suoni – soluzione armonica atipica con cui viene sospesa l'osservanza delle regole per evocare ciò che travalica le medesime. Per mezzo di tale stratagemma, Enescu intende sottolineare il momento cruciale dell'incantesimo e degli elementi magici di cui si serve il vegliardo, ora attinti dai quattro elementi platonici anziché da una fauna notturna e macabra, come

[43] «O, mag, de zile vecinic, la tine am venit, / Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit, / Şi de-astăzi a mea viaţă la zeii tăi se-nchină»: cfr. G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 78.
[44] E. TODORAN, *Eminescu* cit., p. 75.
[45] G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 83.
[46] «Din inimă-i pământul la morţi să deie viaţă, /În ochii-i să se scurgă scântei din steaua lină, /A părului lucire s-o deie luna plină, / Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânţă de lumină, / Din duhul gurii tale ce arde şi îngheaţă. // Stihii a lumei patru, supuse lui Arald, / Străbateţi voi pământul şi a lui măruntaie, / Faceţi din piatră aur şi din îngheţ văpaie, / Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie, /Dar inima-i fecioară hrăniţi cu sânge cald». // Vv. 141-150, traduzione da Ivi, pp. 79-80.

nell'incantesimo delle streghe dal coro del terzo atto del *Macbeth* di Verdi.[47] Il canto del mago risulta inoltre marcato dalla serializzazione di movimenti ascendenti e discendenti giustapposti che emulano il caotico rimescolamento delle forze magiche. D'altro canto, a un livello più profondo di analisi, il profilo melodico rivela attente corrispondenze con i contenuti del testo, alla maniera del madrigale rinascimentale: le frasi scendono o risalgono seguendo la traiettoria della catabasi tragica di Arald o della anabasi di Maria, anticipate da più minuti riferimenti testuali, come si vede nella Fig. 3.
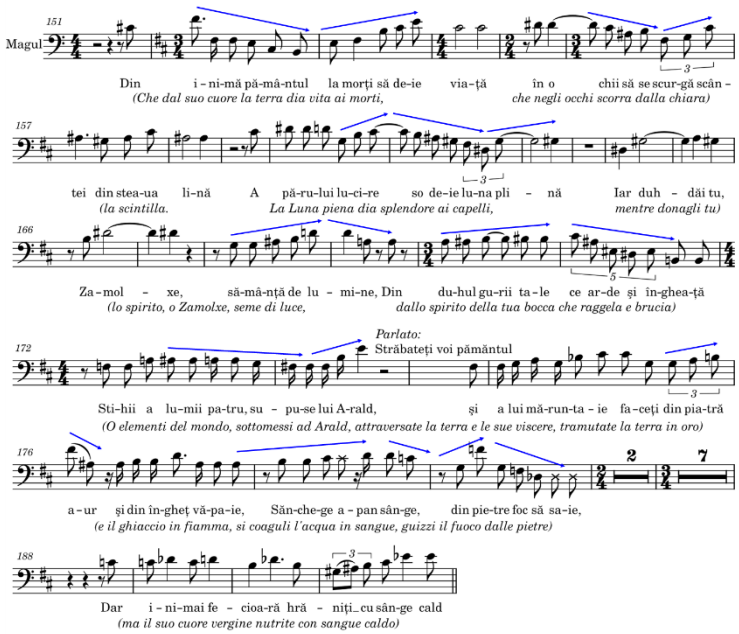


FIG. 3 – Trascrizione della parte vocale per i versi dedicati all'incantesimo del mago da *Strigoii*, seconda parte

Ben presto Arald comprende che per riavere la vita di Maria dovrà sacrificare la propria. Man mano che la regina recupera le forze, infatti, il re diventa più debole: in corrispondenza dei vv. 178-179 – «Come un pugnale che gli toglie il respiro e la vita… / Sempre più viva nelle sue braccia la sente»[48] – si succedono una serie di accordi che, a partire dallo stridente aggregato *si-do#-re-mi-fa-sol-la#* (b. 251), assumono intervalli via via più ampi come a emulare l'espansione del fluido vitale di

[47] «Tu rospo venefico / che suggi l'aconito, / tu vepre, tu radica / sbarbata al crepuscolo, / va', cuoci e gorgoglia / nel vaso infernal. // Tu lingua di vipera, / tu pelo di nottola, / tu sangue di scimmia, / tu dente di bòttolo, / va', bolli e t'avvoltola / nel brodo infernal. // Tu dito d'un pargolo / strozzato nel nascere, / tu labbro d'un tartaro, / tu cor d'un adultera, va' dentro, e consolida / la polta infernal» (F. M. PIAVE, A. MAFFEI, *Macbeth*, in *The Works of Giuseppe Verdi*, a cura di D. Lawton, Ricordi, Milano 2005, vol. 1, pp. 345-353).

[48] «Părea un junghi că-i curmă suflare și viață… / Din ce în ce mai vie o simte-n a lui brațe»: cfr. G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 87.

Maria. Il compimento della metamorfosi viene celebrato infine come un trionfo dall'unisono orchestrale (Fig. 4). Le potenzialità assertive di tale dispositivo dominano la scena di molte opere eneschiane, in special modo nell'adozione dell'unisono con la funzione di *incipit*. Si tratta di una tecnica che pone in evidenza un determinato materiale; che è largamente diffusa nella musica popolare rumena; che rappresenta, infine, un vero e proprio *topos* musicale eneschiano. Nel caso specifico, l'unisono esprimerebbe la nuova organicità del tutto che culmina nel ritorno in vita della regina, sebbene il riferimento testuale non coincida con i vv. 178-179 succitati – dove si svolge la dilatazione accordale. Il tutti orchestrale, infatti, predilige la sintesi timbrica intorno a una melodia costante piuttosto che il concatenamento accordale tipico dell'armonia. D'altro canto, l'antitesi tra unisono e accordo non sembra casuale: mentre quest'ultimo rappresenta una nuova unità morfologica in cui intravedere la metafora della vita come somma di molteplici componenti, le undici voci all'unisono non approdano a un nuovo status armonico della materia sonora. Benché il compimento dell'incantesimo preannunci il lieto fine, nel possente unisono orchestrale riecheggia la condizione rediviva ma imperfetta dei non morti.
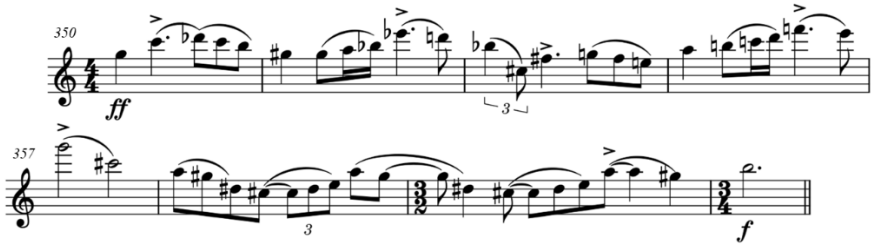


FIG. 4 – Trascrizione della melodia dell'unisono orchestrale a conclusione dell'incantesimo da *Strigoii*, seconda parte

Ancora una breve riflessione sul tema della Luna. Nel *Poème roumain* essa è la dedicataria di una serenata affidata ai sovracuti quasi impalpabili del violino solista – soluzione coerente con una scrittura nebulosa ed elusiva che denota una buona conoscenza da parte di Enescu di un preciso repertorio romantico. In accordo al programma dell'opera – «La nuit est venue. Clair de lune. On entend au loin les flûtes des bergers» – la Luna risplende nella notte, quest'ultima intesa non come regno delle forze irrazionali, bensì come breve parentesi in attesa del nuovo giorno, come testimoniato anche dalla *doina* dei flauti che allude alla veglia dei pastori. La logica sovrannaturale che pervade *Strigoii*, invece, rende la Luna partecipe dell'azione. In primo luogo, come si è visto, essa viene chiamata in causa nell'incantesimo del mago – **«**La Luna piena dia splendore ai suoi capelli**»** (v. 143); in secondo luogo, i vv. 170-172 «il vecchio sacerdote […] / affinché fermi il sole richiama la notte» vi alludono

implicitamente con l'intento di prolungare la notte, garanzia della sopravvivenza terrena dei vampiri. In quest'ultimo caso, il compositore compie un gesto ricercato e quasi invisibile: il materiale musicale rievoca il tema principale del *Poème*, dal profilo simile a un arpeggio discendente su una triade di do maggiore arricchita dai suoni *re* e *fa*. Come si può osservare nella Fig. 5, Enescu crea un sottile legame ciclico tra le due opere intorno al *topos* lunare; ciò suggerisce di intravedere nella fase finale della cavalcata, alle prime luci dell'alba, un ultimo tributo alla Luna, al cui fascino siderale è spesso associato il volto delle eroine emineschiane.[49] Al bagliore lunare può essere accostato anche l'accordo di do diesis maggiore con cui si conclude l'opera: rara manifestazione tonale in tutta la partitura, esso rischiara la nebbia timbrica alla base dell'atmosfera spettrale dell'opera, benché il testo della ballata non contenga alcun riferimento esplicito ai vampiri.[50]

[49] I. E. PETRESCU, *Mihai Eminescu. Poet Tragic*, Editura Juminea, Iași 1994, p. 131.

[50] L'inquietudine che sa provocare il mondo notturno è sempre sublimata nelle composizioni di Enescu che trattano tale materia, spesso grazie al ricorso della dinamicità degli eventi naturali. Oltre al caso del *Poème*, in *Impressions d'enfance* per violino e pianoforte in re maggiore, op. 28 (1940), alla violenza della *Tempesta all'aperto, nella notte* fa seguito il fulgido *Sorgere del sole*, mentre nel poema sinfonico *Vox Maris*, op. 31 (1954), alla burrasca che inghiotte la nave negli abissi segue il canto delle sirene. In tal senso, *Strigoii* rappresenta un'emblematica eccezione, giacché, seppur in presenza dell'amore, si celebra il trionfo della morte.
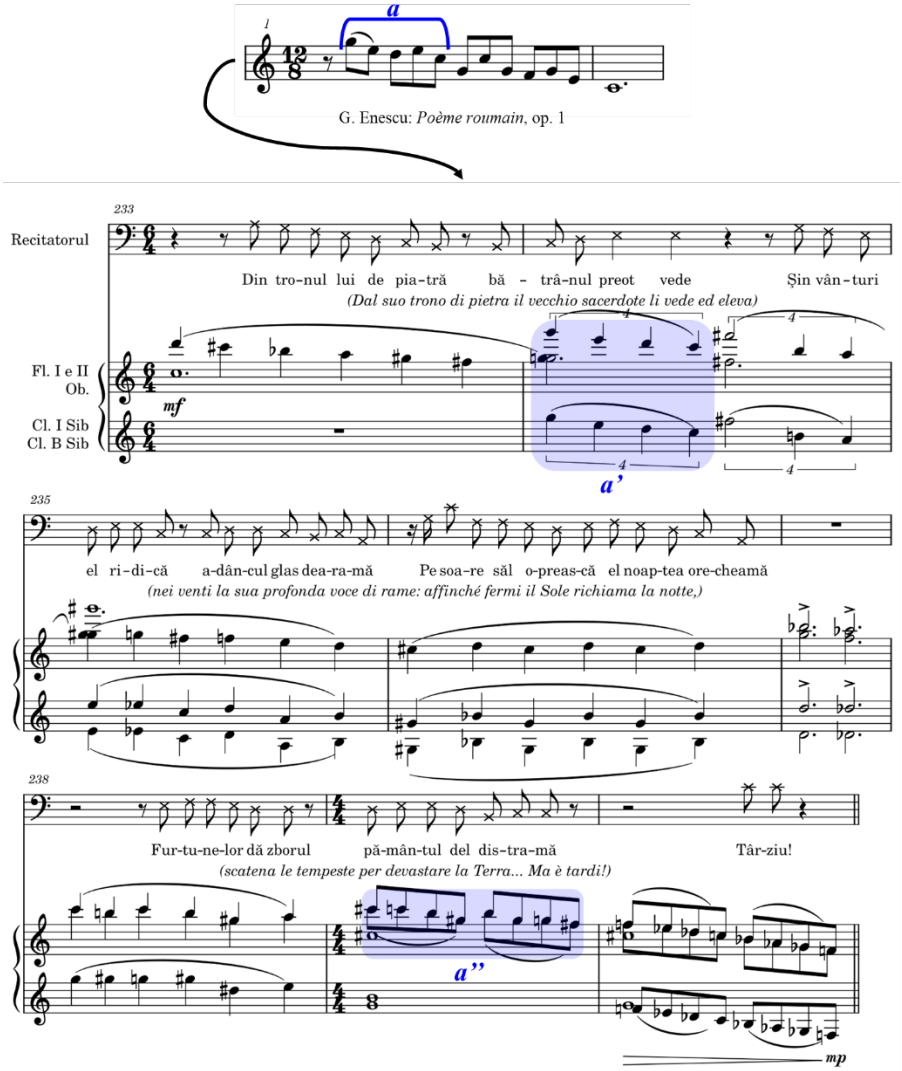


FIG. 5 – Ipotesi di derivazione ed elaborazione motivica della cellula a del *Poème roumain*, op. 1, in *Strigoii*, terza parte

4. *Al di là del tempo*

La versione musicale di *Strigoii* persegue l'ardua impresa di attualizzare la materia fantastica della ballata emineschiana in un'epoca dominata da un drastico mutamento della percezione della realtà. L'opera si scontra infatti con la cruda realtà lacerante della Prima guerra mondiale. D'altro canto, in un mondo in cui non sembra esserci spazio per il sovrannaturale e le sue creature fantastiche, all'apparente impotenza della parola rimedia il linguaggio musicale allo scopo di trasfigurare le categorie del passato. Il raggio d'azione della musica spesso va oltre la sincronia con il testo, il che rappresenta l'indizio principale di un nuovo sistema semantico in cui attecchisce il *topos*. In tal senso, l'oratorio eneschiano è dominato dalla potenza

espressiva derivata dalla duplice natura letteraria e musicale del *topos* folclorico, ossia un dispositivo ricorrente e in costante sviluppo, senza per questo avere i connotati del *Leitmotiv* né dei "motivi mnemonici" sempre identici a sé stessi. Divenuto oggetto di trasmutazione da parte del codice musicale, il *topos* si spoglia delle vesti esotiche e dello stereotipo per assumere quelle di elemento culturale transnazionale; esso appare dunque come il luogo espressivo di una nuova disseminazione di significato, capace di comunicare ancora un messaggio profondo e attuale.

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»
ISSN 2280-6849
A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Incantagioni. Analisi di una narrazione transmediale sul fenomeno del magnetismo animale

Incantagioni. Analysis of a transmedia narrative on the phenomenon of animal magnetism

MARIA LUDOVICA PERINA E LUCA PICCOLBONI

ABSTRACT

Questo articolo esamina il progetto transmediale Incantagioni, sviluppato attraverso il libro, dell'autore Mariano Tomatis, e l'audio-essay, del collettivo K-assandra. L'analisi mira a dimostrare che Incantagioni audio-essay non rappresenta un semplice adattamento del contenuto del libro a un altro medium, ma l'espansione transmediale che trasforma "Incantagioni" in un mondo narrativo e speculativo più complesso, ampliando i contenuti originali e sviluppando riflessioni complementari al libro.

PAROLE CHIAVE: *Transmedialità, magnetismo animale, audio-essay*

This article will examine the transmedia project Incantagioni, developed through the book by author Mariano Tomatis, and the audio-essay by the K-assandra collective.The analysis will demonstrate that Incantagioni audio-essay is not a simple adaptation of the book's content to another medium, but a transmedia expansion that transforms 'Incantagioni' into a more complex narrative and speculative world, expanding the original content and developing reflections complementary to the book.

KEYWORDS: *Transmediality, animal magnetism, audio-essay*

AUTORI

Maria Ludovica Perina ha conseguito un Master in Studi Culturali presso SOAS – University of London e sta conseguendo una Laurea Magistrale in Antropologia Culturale a Torino. La sua ricerca si concentra sulle politiche della salute mentale e sull'antropologia delle religioni. Ha condotto ricerche sulle apparizioni mariane e sul magnetismo animale ottocentesco.

Luca Piccolboni sta conseguendo una Laurea Magistrale in Scienze del Corpo e della Mente presso il Dipartimento di Psicologia dell'Università di Torino, e sta conducendo una ricerca presso l'Humanitas Research Hospital nel progetto Mucosal Immunology and Microbiota Lab. Parallelamente, studia storia della medicina e antropologia medica.

maria.perina@edu.unito.it | luca.piccolboni@edu.unito.it

1. *Narrazione transmediale: un libro e un podcast*

Sono molte le discipline che si sono occupate di studiare le forme narrative degli esseri umani e le loro articolazioni socioculturali.[1] Narratologia, antropologia, linguistica, letteratura si sono dedicate allo studio delle forme, dei contenuti e dei linguaggi delle storie. È stato compito, invece, della semiotica, dei media studies e delle scienze della comunicazione occuparsi dello studio della trasmissione e della diffusione delle narrazioni. Il teorico dei media Dan Laughey definisce il medium come il «mezzo di comunicazione»[2] e, dal momento che Marshall McLuhan definisce che il «medium è il messaggio»[3] intere tradizioni di ricerca hanno analizzato il rapporto tra mezzo di comunicazione e contenuto. Secondo molti di questi teorici il medium ha un potere decisivo nel determinare il contenuto che viene trasmesso. Questo aspetto è ancora più determinante quando si analizza una narrazione transmediale, che per definizione si costituisce nell'integrazione di molteplici canali comunicativi.[4] Secondo lo studioso dei media Henry Jenkins, la narrazione transmediale è un processo di dispersione su più canali che ha come obiettivo la creazione di un'esperienza unificata e coordinata dell'oggetto narrativo. Ciò che distingue la transmedialità è la coordinazione: il messaggio, lungi dall'essere semplicemente «adattato» al medium, è piuttosto ri-articolato ed «espanso» tra le piattaforme che concorrono alla creazione di una storia sempre più complessa.[5]

Inserendosi all'interno della tradizione di ricerca sulle forme della transmedialità, obiettivo di questo articolo è analizzare *Incantagioni*, un caso studio di narrazione transmediale. Il progetto, che si articola in un libro e un podcast, sviluppa tre tematiche principali: il sonnambulismo artificiale nella tradizione del magnetismo animale; le questioni di genere legate alla performance magnetica e illusionistica; la natura moderna e borghese di questi fenomeni magici.

Il libro, il primo elemento del progetto transmediale, è *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni.*[6] Il testo mescola

[1] L'articolo è stato ideato e scritto in accordo dai due autori. Per l'attribuzione formale delle single parti, si considerino: sezione 1 scritta da Luca Piccolboni; sezione 2 e 3 scritte da Maria Ludovica Perina.
[2] D. LAUGHEY, *Key themes in media theory,* Open Univ. Press, Berkshire 2010, pp. 2-5.
[3] M. MCLUHAN, *Understanding media: The extensions of man*, MIT-Press, Massachussets 2002, pp. 14-27.
[4] K. KALINOV, *Transmedia Narratives: Definition and Social Transformations in the Consumption of Media Content in the Globalized World*, in «Postmodernism problems »,7, I, 2017, pp. 61–68.
[5] H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide,* NYU Press, New York 2006, pp. 93-130.
[6] M. TOMATIS, *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni*, NERO Edizioni, Roma 2022.

narrazione e analisi speculativa, approfondendo il tema del sonnambulismo magnetico da una prospettiva di genere. Nel farlo, racconta le storie vere di sei donne che hanno vissuto tra il XVIII e il XIX secolo, tra la Francia e il Nord Italia. Le protagoniste di Tomatis sono delle sonnambule che hanno utilizzato i loro poteri magici per emanciparsi dalla loro condizione di subalterne.

Al libro, pubblicato nel 2022, è seguito il podcast *Incantagioni Audio-Essay*[7] – realizzato dal collettivo K-assandra – che ha ripreso i contenuti del libro cercando di espanderli trans-medialmente. L'espansione attraverso il medium audio è, però, avvenuta in un secondo momento, e Incantagioni non è, quindi, stato concepito originariamente come un progetto transmediale. Per questo motivo non è possibile definire Incantagioni come «native transmedia storytelling».[8] Ciononostante, come verrà poi analizzato nel dettaglio, il progetto Incantagioni rientra nella definizione di narrazione transmediale. In particolare, Incantagioni audio-essay svolge una funzione di ampliamento, in quanto, pur ispirandosi al libro di Tomatis, non si limita a riprodurlo sotto forma di audiolibro. L'audiolibro, infatti, rappresenterebbe quello che Henry Jenkins descrive come lavoro di «adattamento»:[9] la riproduzione della narrazione originale del libro in un nuovo medium. *Incantagioni audio-essay*, invece, introduce elementi nuovi nella narrazione, «espandendo» il libro di Tomatis e rendendo Incantagioni un progetto transmediale.

Questo articolo intende dunque proporre un'analisi del progetto transmediale *Incantagioni*[10] che si articola attraverso un libro e un podcast. L'articolo si divide in due sezioni: la prima analizza le tecniche narrative che hanno permesso l'espansione tra media, mentre la seconda si concentra sulle specifiche speculazioni teoriche sviluppate a partire dallo stesso soggetto di studio.

2. *Caratteristiche della transmedialità in "Incantagioni"*

Questa prima sezione, organizzata in tre parti, si concentra sulle caratteristiche narrative transmediali del progetto *Incantagioni*. La prima parte consiste in una breve introduzione del contesto narrativo del libro e del fenomeno del magnetismo animale. La seconda analizza le caratteristiche narrative che sono

[7] Il progetto è visionabile sull'archivio digitale k-assandra.it

[8] C. COSTA SÁNCHEZ, *Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas,elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso, i*n «Historia y Comunicación Social», 18, 2014, pp. 561–574.

[9] H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* cit.

[10] Da questo momento in poi, per riferirsi al progetto Incantagioni inteso nella sua totalità transmediale si utilizzerà la dicitura "Incantagioni".

state mantenute nel passaggio tra media. La terza parte, infine, evidenzia gli aspetti di espansione transmediale[11] riscontrabili nell'audio-essay.

Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni raccoglie le biografie romanzate di sei donne, vissute tra il XVIII e il XIX secolo, la cui vita è stata caratterizzata dall'incontro con la magia, il sonnambulismo e lo spiritismo. Nello specifico, quattro delle sei personagge erano sonnambule: Jeanne Gilberte Rosalie Rochette,[12] Prudence Bernard,[13] Rosalie Levefre,[14] Leonide Pigeaire.[15] Una quinta, Hersilie Rouy, nonostante non venga riportato alcun documento che certifichi le sue abilità magiche, ha attraversato una lunga storia di detenzione psichiatrica con l'accusa di aver praticato il sonnambulismo.[16] La diagnosi che l'ha condannata ad anni di manicomio la taccia di «spiritismo e monomania religiosa con allucinazioni»,[17] poiché si sarebbe «dedicata con assiduità allo studio dei misteri del sonnambulismo e del magnetismo animale».[18] Nemmeno Carlotta Cerrino, la sesta personaggia, fu mai sonnambula, ma si dedicò all'arte dello spiritismo e della necromanzia.[19] Nonostante, dunque, non tutte le personagge di *Incantagioni* siano sonnambule, questa analisi si concentra specificatamente sul sonnambulismo artificiale, piuttosto che sullo spiritismo, per due ragioni. 1) I due fenomeni sono accostati in letteratura per via della loro vicinanza culturale e delle influenze che l'uno ebbe sull'altro.[20] 2) Tomatis nel suo libro predilige l'analisi del sonnambulismo artificiale perché le sue riflessioni mettono in continuità le pratiche performative dell'illusionismo contemporaneo con quelle del sonno magnetico e non con lo spiritismo.

Il magnetismo animale è una dottrina filosofica e una prassi terapeutica che si sviluppa a partire dalle teorie del medico Anton Mesmer esposte per la prima volta nel 1779.[21] Secondo la sua teoria il mondo e l'essere umano sarebbero pervasi da un fluido magnetico, la cui condizione di disequilibrio nel corpo sarebbe alla base di

[11] H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* cit.
[12] J. B. WILLERMOZ, *Les sommeils. Étude de Émile Dermenghem*, La connaissance, Paris 1926, p. 59.
[13] A. LASSAIGNE, *Mémoires d'un magnétiseur contenant la biographie de la somnambule Prudence Bernard,* Germer Baillière, Parigi 1851.
[14] J. MONGRUEL, *Les voix de l'avenir dans le present et dans le passé*, Dentu, Paris 1859, p. 32
[15] L. FIGUEIR, *Histoire du merveilleux dans temps modernes,* Louis Hachette, Paris 1860, pp. 322-330.
[16] H. ROUY, *Mémoires d'une aliénée*, Le Normant des Varannes, Paris 1883, p. 119.
[17] M. TOMATIS, *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni* cit., p. 181.
[18] H. ROUY, *Mémoires d'une aliénée* cit., p. 429.
[19] G. PIERANGELO, *La superstizione di re Carlo Alberto: il caso della visionaria Carlotta Cerino,* in «Studi e materiali di storia delle religioni», 85, II, pp. 662-677.
[20] G. AMBROSINO, *La diffusione del mesmerismo nell'ambiente culturale napoletano: I 'Racconti inverisimili' (1886) di Federigo Verdinois.* In «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 37, I, 2023, pp. 1–14.
[21] A. MESMER, *Memoire sur la découverte du magnetisme animal*, Paris 1779.

tutte le malattie organiche e nervose.[22] Un esperto – il magnetizzatore – attraverso l'imposizione delle mani, o l'utilizzo di oggetti speciali, armonizzerebbe un liquido magnetico contenuto nel corpo della persona magnetizzata, portandola in uno stato di alterazione della coscienza detto sonnambulismo artificiale – così definito perché in contrapposizione con l'omonimo disturbo del sonno. Uno dei motivi del suo successo che questo fenomeno ha riscontrato è da ritrovarsi nella sua applicazione terapeutica. Nello stato di «sonno magnetico», infatti, la sonnambula era in grado di curare sé stessa da malattie organiche e nervose, ma anche di curare altre persone o, addirittura, di accedere a dei poteri di visione e chiaroveggenza.[23] Per sua peculiare natura eclettica, il fenomeno del magnetismo si adattò tanto a contesti terapeutici, quanto all'intrattenimento – spettacoli teatrali e esibizioni pubbliche –, alla divinazione e ai consulti privati.

Tutte le sei protagoniste del libro *Incantagioni* sono donne la cui vita s'intreccia con il sonnambulismo artificiale. Le sei biografie sono basate sul lavoro di ricerca archivistica condotto da Tomatis tra Nord Italia e Francia. Il viaggio di ricerca dell'autore è il pretesto narrativo del libro, in cui Tomatis compare come narratore interno ed esplicito. La narrazione è arricchita da aneddoti di vita personale e da peculiari dettagli sul suo percorso di ricerca. *Incantagioni audio-essay* mantiene la stessa tecnica narrativa. In questo caso, però, il narratore interno non è più Tomatis - che compare, invece, come personaggio secondario - ma una giovane ricercatrice[24] che sta compiendo un'indagine su magnetismo animale e sonnambulismo artificiale. Come nel libro, è di nuovo il racconto di una ricerca a scandire la narrazione. Il libro di Tomatis è strutturato in sette parti: un prologo e sei capitoli. Ogni capitolo è ambientato in una città dove una sonnambula ha vissuto, viaggiato o operato, e nella quale il narratore svolge la parte di ricerca a lei dedicata. Le sette città sono: Mâcon, Torino, Belmonte, Lione, Montpellier, Tolosa, Orléans. Incantagioni audio-essay mantiene la struttura – un prologo e sei capitoli – ma cambiando il criterio di tematizzazione delle puntate. I sei episodi[25], infatti, si susseguono seguendo uno schema delineato da sei parole afferenti alla sfera semantica dell'illusionismo e del mondo della magia. Nello specifico, i sei verbi sono: ascoltare, vedere, manipolare, credere, svanire, reincantare. L'elemento di continuità principale tra i due lavori è la narrazione delle biografie delle sonnambule, che rimane centrale in entrambi i casi. Ciononostante, l'audio-essay

[22] H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Boringhieri, Torino 1976, p. 71.
[23] C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo ed ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 11.
[24] Nella narrazione audio del podcast la personaggia non viene connotata con un nome proprio e verrà dunque, da qui in poi, definita come «giovane ricercatrice».
[25] Ci si riferisce di seguito a sei episodi piuttosto che a sette perché il primo, che consiste in un breve prologo, non è coinvolto nell'analisi che segue.

presenta delle caratteristiche di adattamento del linguaggio narrativo che lo rendono più coerente con il medium utilizzato: di ogni storia vengono riportati alcuni episodi significativi accompagnati da una sonorizzazione specifica.

Mentre alcune caratteristiche narrative, come quelle appena discusse, riproducono la struttura del libro nel podcast, altre rivelano le differenze fra i due. Questa parte, nello specifico, analizza le strategie di espansione transmediale. Nel farlo è stato utilizzato il modello proposto da Irati Agirreazkuenaga e Mikel Ayllon. Nel loro lavoro, i due autori esaminano i vari elementi che caratterizzano un progetto transmediale e propongono una matrice di analisi per casi studio simili. Questo strumento di analisi narrativa si articola in quattro elementi: (a) strategie di espansione ed interrelazione tra diverse piattaforme, connessione tra narrazioni e continuità; (b) trasposizione di personaggi (reali o fittizi) tra le varie piattaforme; (c) elementi chiave del legame (immersione); (d) serialità.[26] Nell'ambito della nostra analisi, utilizzeremo queste categorie come strumenti operativi.

a. *Strategie di espansione ed interrelazione tra diverse piattaforme, connessione tra narrazioni e continuità*

Sin dai primi momenti dell'audio-essay è chiaro che la giovane ricercatrice si appassiona al libro di Tomatis e, ispirata dalle storie delle sei donne del libro, decide di usarle come una carta geografica per orientare le sue domande di ricerca. L'audio-essay, quindi, non può prescindere dal libro di Tomatis ma, rimanendo in costante dialogo con questo, riesce a ricamare una nuova trama e nuove riflessioni che «espandono»[27] la narrazione creando un universo transmediale. Come scrivono Lisbeth Klastrup e Susana Tosca creare una narrazione transmediale significa provare a costruire un «mondo transmediale» dove designer e audience si possono incontrare.[28] In questo senso, l'audio-essay ha espanso il mondo di *Incantagioni*, rilavorandolo e ampliandolo. Nell'audio-essay, sono presenti elementi narrativi che lo mettono in interrelazione con il libro. Di seguito ne vengono riportati due: due luoghi attraversati dai personaggi. Questi punti sono dei raccordi narrativi importanti poiché connettono i tre piani lungo i quali si sviluppa l'universo di *Incantagioni:* le biografie delle sonnambule, il viaggio di Mariano Tomatis e l'indagine della ricercatrice.

1) Carcere delle forzate. Nella prima puntata la ricercatrice passeggia per la città di Torino e si ferma ad ascoltare delle voci di fantasmi che emergono dalle

[26] I. AGIRREAZKUENAGA & M. AYLLON, *Beyond the Power of Audio in Native Transmedia Storytelling: Synergies between Fiction and Reality,* in «Social Sciences», 12, VI, 2023. pp. 4-5.
[27] H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* cit., p. 93-130.
[28] L. KLASTRUP E S. TOSCA, *Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design,* in «2004 International Conference on Cyberworlds», atti del Convegno (Tokyo, 18-20 Novembre 2004), The IEEE 2004, pp. 409–416.

pareti di un edificio. Il palazzo in questione è il luogo dove, nel XIX secolo, fu realmente reclusa Carlotta Cerrino.[29] Nel libro questo luogo viene citato per raccontare la detenzione della necromante. Nell'audio-essay lo stesso edificio, a distanza di due secoli, diventa ambientazione del primo incontro tra la giovane ricercatrice e Tomatis. Inoltre, il palazzo si trova a pochi metri dalla libreria torinese in cui l'audio-essay ambienta la presentazione del libro *Incantagioni*. La scena è particolarmente significativa in quanto il libro appare per la prima volta, nell'universo di "Incantagioni", come oggetto narrativo.

2) Teatro Vauxhall. Nell'ultima scena della sesta puntata dell'audio-essay, Tomatis e la giovane ricercatrice si recano a vedere uno spettacolo di illusionismo della performer immaginaria Mila Temesvar. Lo spettacolo è ambientato all'interno del teatro Vauxhall, a Torino: un teatro che non esiste più nella geografia attuale della città, ma che ha ospitato numerosi spettacoli nell'Ottocento – anche uno spettacolo di Rosalie Lefevre.[30] Mentre nella finzione narrativa dell'audio il teatro esiste, nel libro viene citato al passato e compare nella storia della vita di Lefevre ma non in quella di Tomatis.

b. *Trasposizione di personaggi (reali o fittizi) tra le varie piattaforme*

Nell'audio-essay Tomatis compare come personaggio secondario che interagisce frequentemente con la protagonista: attraversa alcune scene del podcast, invia messaggi vocali, lascia indizi del suo passaggio nei vari luoghi citati, legge alcuni estratti dal suo libro. Alcune di queste scene richiamano ad episodi realmente accaduti: un esempio è la scena della presentazione sopracitata, ispirata ad un evento realmente accaduto.[31] Mariano Tomatis compare come un personaggio secondario che interpreta sé stesso. La stessa sorte spetta anche a tutti gli ospiti[32] che sono intervistati dalla protagonista. Infatti, le persone con cui dialoga – su tematiche di carattere sociologico, antropologico e filosofico –compaiono come personaggi che incarnano sé stessi, ma vengono inglobati nell'universo narrativo di "Incantagioni" poiché interagiscono con un personaggio inventato, all'interno di scene di fiction. Nonostante i sei interventi vertano su tematiche originali, gli ospiti

[29] M. TOMATIS, *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni* cit., p. 68.
[30] Ivi., p. 30.
[31] La prima presentazione torinese di *Incantagioni* è avvenuta alla Libreria del Golem, Torino; presentavano Maria Ludovica Perina e Mariano Tomatis. Nell'audio-essay, lo stesso evento è ambientato nella libreria Nora Bookshop, Torino; qui, Perina è stata sostituita dal personaggio della giovane ricercatrice, a lei parzialmente ispirato.
[32] Filomena Sottile, Laura Tripaldi, Ati Suffix, Wu Ming 1, Selene Pascarella, Stefania Consigliere.

erano già stati utilizzati da Tomatis come riferimenti autoriali e di riflessione per la scrittura del libro.

c. *Elementi chiave del legame (Immersione)*

Come già ampiamente dimostrato gli elementi chiave che legano le parti dell'universo transmediale di *Incantagioni* sono: il libro di Mariano Tomatis (dunque gli elementi teorici, la ricerca d'archivio, le biografie delle personagge); l'interesse di entrambi i personaggi per il fenomeno del magnetismo animale; le riflessioni sul ruolo della magia nel mondo moderno; gli ospiti citati nel libro e, poi intervistati nell'audio-essay.

d. *Serialità*

Agirreazkuenaga e Ayllon riprendono il significato tradizionale di serialità, ovvero di una narrazione i cui frammenti si distribuiscono all'interno di sezioni diverse di uno stesso media, adattandola a contesti caratterizzati dalla convivenza tra più media.[33] Queste considerazioni si applicano solo in parte all'universo "Incantagioni", che, a differenza del caso studio utilizzato dai due autori, non è un «native transmedia». L'analisi sulla serialità in questa circostanza si applica, quindi, solo al medium podcast nella sua accezione tradizionale – ed è in questo modo che è stata qui sviluppata.[34] Tutte le sei puntate dell'audio-essay – ad esclusione del prologo – sono costituite da quattro sezioni principali che permettono al fruitore di avere dei punti di riferimento all'interno della narrazione e dell'esperienza di ascolto. La dimensione seriale del medium podcast è integrata con il sound-design che annuncia e scandisce le specifiche ricorsività delle sezioni. Nello specifico, queste sono:

1) Narrazione in prima persona delle esperienze quotidiane e di ricerca della giovane ricercatrice; questa sezione è connotata da un sound-design che si articola prevalentemente con riprese audio in sound field, le quali cercano di restituire l'esperienza sonora mondana;
2) Biografia di una sonnambula; questa sezione è caratterizzata da una musica che incalza l'ascolto con un tema ripetitivo;
3) Intervista ad un ospite; in questa sezione è mantenuto il sottofondo sonoro del luogo in cui si è svolta l'intervista;

[33] I. AGIRREAZKUENAGA e M. AYLLON, *Beyond the Power of Audio in Native Transmedia Storytelling: Synergies between Fiction and Reality* cit.
[34] *Ibid*.

4) Speculazioni teoriche sulla magia nel mondo moderno e nella contemporaneità; caratterizzate da temi musicali specifici, ma differenziati rispetto a quelli della sezione (b).

3. *Articolazioni e speculazioni teoriche in Incantagioni*

Come esaminato precedentemente, una parte del contenuto di "Incantagioni" è costituita da riflessioni teoriche, che vengono veicolate al pubblico attraverso la cornice narrativa. Nell'audio-essay, nello specifico, piano narrativo e piano speculativo si alternano e si informano a vicenda. Nella sinossi, il podcast viene definito «uno spazio sonoro in cui la vita di una ricercatrice straborda in una realtà senza tempo in cui il magnetismo animale ottocentesco può raccontare qualcosa sul suo presente».[35] Questa intervallarsi di narrazione e teoria richiama la forma tipica del genere letterario della theory-fiction. Questa recente tradizione letteraria, che ha radici nel movimento anglosassone della CCRU (Cybernetic Culture Research Unit)[36] e di cui Nick Land viene considerato fondatore,[37] non possiede ancora una definizione condivisa, e solo in pochi hanno provato a definire il corpus letterario attraverso cui si articolerebbe.[38] Ci rifacciamo, in questa sede, alla definizione di Pintarelli, secondo cui la theory-fiction sarebbe:

> Un doppio movimento che dissolve l'opposizione tra la teoria come modellizzazione e l'invenzione finzionale come creazione di mondi […]. La theory fiction si mostra come il tentativo di elaborare una forma di scrittura capace di essere all'altezza delle sfide poste da un mondo in cui la forma computazionale del pensiero è diventata la forma culturale egemonica.[39]

In Incantagioni audio-essay la speculazione teorica non solo informa la narrazione, ma si «scioglie nella finzione», per usare l'espressione metaforica di Pintarelli, per «operare sulla realtà per indirizzarla verso una direzione desiderata».[40] In questo senso, l'utilizzo della definizione di theory-fiction può

[35] Il podcast è ancora in fase di pubblicazione, pertanto la citazione è presa dall'archivio privato degli autori.
[36] CCRU, *A Short Prehistory of Ccru*, https://www.ccru.net/id(entity)/ccruhistory.htm (url consultato il 10/09/2024).
[37] M.B. KRONIC, *Nick Land: An Experiment in Inhumanism,* https://readthis.wtf/writing/nick-land-an-experiment-in-inhumanism/, (url consultato il 10/09/2024).
[38] G. MARKS, *A Theory-Fiction Reading List*, https://thewastedworld.com/2018/11/03/a-theory-fiction-reading-list/, (url consultato il 12/09/2024)
[39] F. PINTARELLI, *Cos'è la theory fiction?,* https://not.neroeditions.com/cose-la-theory-fiction/ (url consultato il 12/09/2024)
[40] *Ibid.*

essere utile ai fini dell'analisi che segue. Infatti, se la sezione precedente ha proposto un'analisi dello storytelling, le parti che seguono esaminano il carattere teorico del progetto, approfondendone le speculazioni teoriche e comparandole nel passaggio tra media.

L'interesse di Tomatis per il sonnambulismo è indirizzato all'analisi delle relazioni di genere che lo caratterizzano. Nel prologo, infatti, l'autore si posiziona all'interno della tradizione teorica femminista che critica la prospettiva patriarcale con cui spesso le storie delle donne sono state narrate.[41] La tradizione magnetica ottocentesca non fa eccezione: la maggior parte delle donne protagoniste della storia del magnetismo animale, infatti, «hanno incontrato lo stesso destino: la scomparsa del nome».[42] Il tema della scomparsa del nome è centrale nella ricerca di Tomatis, poiché si pone come obiettivo di «ridare voce» alle sei protagoniste, ritrovandone le storie e ricostruendole.

La denuncia della «cancellazione» o «scomparsa del nome» viene tematizzata in due modi: da un lato, come metafora della subalternità delle donne e della loro esclusione dalla possibilità di narrare le loro stesse storie; dall'altro, come problema archivistico, legato alla difficoltà da lui spesso riscontrata nel reperire i dati anagrafici delle sonnambule, perché sovente omessi, modificati, rimossi o solo parzialmente riportati. Un esempio esplicativo è quello di Jeanne Jilberte Rosalie Rochette. Tomatis cita la storia della donna come raccontata in *Les sommeils*, un diario compilato tra il 1785 e il 1787 da Jean Baptiste Willermoz,[43] fondatore della società magnetica massonica La Concorde. La società, secondo la storica Edelman, era interessata ai risvolti teologici del sonnambulismo; nello specifico, voleva indagare la capacità di visione ultraterrena delle sonnambule, con l'obiettivo di rendere il sonnambulismo strumento di speculazione teologica e metafisica.[44] In tutto il diario, conservato in un'unica copia manoscritta alla Biblioteca de la Part-Dieu di Lione, il nome di Jean Rochette risulta cancellato con dei segni neri fatti a penna, in modo da renderlo illeggibile. Tomatis imputa questa cancellazione ad un atto di damnatio memoriae imposto alla donna, quando questa aveva espresso la volontà di magnetizzarsi da sola. Le sonnambule erano serialmente escluse dai luoghi di produzione del sapere scientifico poiché spesso appartenevano a classi sociali oppresse. Erano, infatti, spesso donne povere e non istruite, facenti parte di una fetta di popolazione che «dovevano essere l'oggetto delle indagini e delle

[41] M. TOMATIS, *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni* cit., p. 9.
[42] Ivi, p. 10.
[43] J. B. WILLERMOZ, *Les sommeils. Étude de Émile Dermenghem* cit.
[44] N. EDELMAN, *Voyantes, guèrisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Albin Michel, Parigi 1995.

riforme sociali, non certo i protagonisti impegnati nelle stesse».[45] Ma è soprattutto all'oggettificazione del corpo femminile della sonnambula che Tomatis volge l'attenzione. Per farlo, l'autore compara le dinamiche di genere presenti nella performance magnetica con quelle del moderno illusionismo da palcoscenico. In entrambi i casi, Tomatis osserva una rigida divisione di genere nella costruzione della coppia magnetizzatore-sonnambula e mago-assistente di palco, in un modello scenico che si è mantenuto, nel corso del Novecento. Nell'ambito illusionistico, inoltre, non è rara l'imposizione di uno sguardo iper-sessualizzante, che spesso oggettifica l'assistente e la costringe ad una serie di atti sobillatori, sebbene simbolici.[46] Il corpo della donna negli spettacoli di magia è spesso trafitto da coltelli, torturato, legato, appeso a testa in giù o segato in due; la violenza di genere viene incorporata nello spazio performativo, e diventa una sorta di «assoluzione della violenza maschile».[47]

Nel contesto della magnetizzazione, invece, le dinamiche di potere sono meno definite: se da un lato le sonnambule erano spesso donne – coerentemente con la credenza dell'epoca che esse fossero più fragili psichicamente[48] –, dall'altro, come sostiene Winter, «le pazienti, in apparenza passive e sotto l'impeto di forze naturali, prendevano sempre più controllo della scena di cura».[49] Come sostiene Clara Gallini, il magnetizzatore era al servizio della veggente: la aiutava ad entrare in stato di trance, la guidava nelle sue interazioni col mondo esterno, ma ricopriva un ruolo ancillare rispetto alla sua centralità scenica. La sonnambula giocava «un ruolo molto più attivo, […] facendosi signora di un gioco, di cui è lei a dettare le condizioni».[50] Il lavoro di Tomatis tematizza, attraverso le tecniche della narrazione, proprio questa differenza centrale tra i due fenomeni. Lo scrittore, infatti, riesce a mettere in racconto come lo spazio del magico e la conoscenza delle sue tecniche siano diventate uno spazio di emancipazione, e non di soggiogazione, nella vita delle sei protagoniste. Muovendosi all'interno di un discorso che concedeva loro una maggiore agilità e riconoscimento, infatti, le protagoniste del racconto del libro Incantagioni riescono a intraprendere percorsi di auto-affermazione, dentro e fuori dal palcoscenico.

Mentre la ricerca di Tomatis nel libro Incantagioni è indirizzata all'indagine delle relazioni di genere nel magnetismo, l'indagine della giovane ricercatrice di

[45] A. WINTER, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain*, University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 104.
[46] Per un approfondimento su questo tema, si rimanda a M. TOMATIS, *Donne a metà*, https://www.youtube.com/watch?v=sIbMF9jg6h4 (url consultato il 26/09/2024).
[47] M. TOMATIS, *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni* cit., p.19.
[48] C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo ed ipnotismo nell'Ottocento italiano* cit., p. 70.
[49] A. WINTER, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain* cit., p. 105.
[50] C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo ed ipnotismo nell'Ottocento italiano* cit., p. 27.

Incantagioni audio-essay si concentra sullo studio del magnetismo come fenomeno borghese, inserito all'interno della modernità europea. Il magnetismo, infatti, pur basandosi sul lavoro del medico tedesco Franz Anton Mesmer, nato a metà del XVIII, divenne largamente diffuso solo nel secolo successivo. Lo scarto tra la scoperta del magnetismo animale e la sua diffusione viene imputato da Gallini al successo che il fenomeno ha avuto tra la classe sociale borghese,[51] legata a posizioni giacobine e rivoluzionarie.[52] Parte della ricerca originale della protagonista dell'audio-essay riguarda, dunque, il modo in cui il magnetismo può essere considerato un tipo di magia moderna. La definizione di modernità che sottende la domanda di ricerca è quella formulata da Stefania Consigliere, che la intende come coalescenza ideologica basata sulla «reductio ad unum».[53] In questo senso, la modernità, lungi dall'avere solo una collocazione storiografica, è concettualizzata come modo di intendere il mondo.[54] Proprio questa postura epistemologica ha reso il magnetismo quello che è stato, differenziandolo da altri sistemi di credenze. Questa caratterizzazione moderna del magnetismo è da trovarsi in vari aspetti: in primis, nel suo essersi sviluppato in seno alla borghesia urbana, e non ad un mondo folklorico e rurale. In questo senso, come evidenzia Gallini, il rapporto terapeutico si faceva privato, intimo, diversamente da pratiche curative contadine.[55] In secondo luogo, il magnetismo ha intavolato un grande sforzo per creare uno spazio in cui le pratiche magiche fossero accettate dall'Illuminismo e dalla scienza. In questo senso, il magnetismo non è un fenomeno esoterico – almeno nella sua versione ottocentesca: il magnetista è un laico che crede nella naturalità del fluido magnetico. Nonostante la sua natura laica, però, il magnetizzatore contesta anche la scienza, e parimenti ne prende le distanze.[56] Questo modello di magia laica sviluppato da Gallini viene applicato nell'audio-essay ad altri casi studio più contemporanei, che vengono messi in dialogo con il fenomeno magnetico e le caratteristiche peculiari del suo sistema di credenze. Un esempio tra quelli affrontati sono le modalità di auto-rappresentazione dei membri di alcuni gruppi che veicolano moderne fantasie di complotto, mescolando realismo scientifico e neo-misticismo.[57]

4. *Conclusioni*

[51] Ivi, p. 29.
[52] D. ARMANDO, *Il magnetismo animale tra scienza, politica e religione. Nuove fonti e ipotesi di ricerca,* in «Laboratorio dell'ISPF», II, 2, 2005, pp. 10-30.
[53] S. CONSIGLIERE, *Materialismo magico. Magia e rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2023, p. 269.
[54] *Ibid.*
[55] C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo ed ipnotismo nell'Ottocento italiano* cit., p. 28.
[56] *Ibid*.
[57] WU MING 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema,* Edizioni Alegre, Roma 2021.

In questo articolo l'analisi transmediale condotta su Incantagioni è volta a dimostrare l'interdipendenza tra libro e podcast nella creazione di un universo narrativo espanso. Tuttavia, l'originalità dei singoli contributi autoriali permette all'utente di riconoscere l'identità di ogni prodotto. In questo modo, la fruizione di Incatagioni risulta integrata senza che la lettura del libro e l'ascolto del podcast sfumino le loro differenze di contenuto nella transizione tra media. Inoltre, da questa analisi emerge che l'operazione di transmedializzazione ha complessificato e ampliato l'universo Incantagioni rendendo più articolata e interconnessa l'esperienza dell'utente. Nonostante la non esaustività di questa analisi, le prospettive per ulteriori indagini e ricerche su questo progetto sono promettenti e potrebbero contribuire a stimolare il dibattito scientifico.