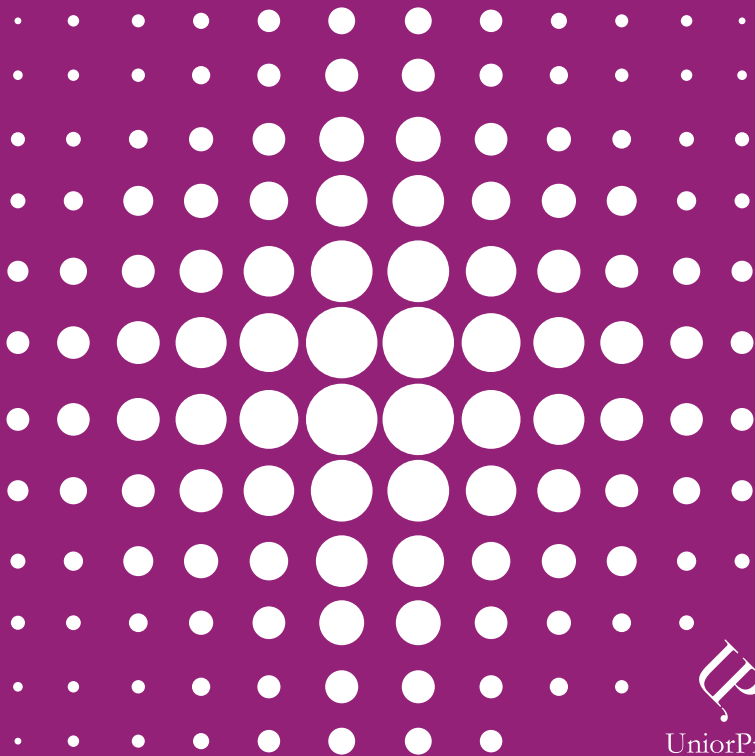


Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità dall'Europa al Giappone

edited by
Fabrizio Impellizzeri
Luca Capponcelli
Martina Guccione

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos

6

Alterazioni del trauma bellico
nella contemporaneità dall'Europa al Giappone

Edited by
Fabrizio Impellizzeri,
Luca Capponcelli e Martina Guccione



UniorPress
Napoli 2025

ARGOS - STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma "Tor Vergata"), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L'Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma "Tor Vergata"), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma "Tor Vergata"), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOUT (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L'Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L'Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

I contributi del presente volume sono stati sottoposti a un processo di revisione tra esperti anonimi a doppio cieco.

Il volume contiene gli atti di una giornata di studi PRIN intitolata *Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità occidentale e orientale*, organizzata dall'unità di Catania coordinata dal prof. Fabrizio Impellizzeri, svoltasi presso la Struttura Didattica Speciale di Ragusa dell'Università degli Studi di Catania il 2 dicembre 2024. L'unità catanese afferisce al PRIN 2022 JELMNK 1920-2020: *Fantasmagorie di guerra nell'esperienza letteraria contemporanea* di cui è *principal investigator* la prof.ssa Daniela Tononi dell'Università degli Studi di Palermo.



ISBN 978-88-6719-337-0

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Introduzione	
<i>Fabrizio Impellizzeri, Luca Capponcelli e Martina Guccione</i>	9
1. Fantasmagoria: un dispositivo letterario	
<i>Roberta Coglitore</i>	19
2. La fantasmagoria e il superamento del fantastico ottocentesco. Nuove forme dell'immaginario nella letteratura della Grande Guerra	
<i>Daniela Tononi</i>	50
3. Le corps intermédial : jouer avec le spectre des images pour survivre à la mort dans les camps	
<i>Nella Arambasin</i>	67
4. Fantasmagorie di guerra in Italia: dai giornali di trincea a Stuparich e Malaparte	
<i>Antonio Del Castello</i>	99
5. Montmartre sous les bombes : éclats de guerre et de mots dans <i>Féerie pour une autre fois II</i> de Louis-Ferdinand Céline	
<i>Cristina Mineo</i>	135
6. La città, la camera e il grande occhio. La riflessione identitaria tra spazi reali e fantasmagorici in <i>Un homme qui dort</i> di Georges Perec	
<i>Giovanni Testa</i>	163
7. Soglie del visibile: la scrittura fantasmagorica di Charlotte Delbo	
<i>Giulia Zoli</i>	189
8. Illusoria-mente: 'l'avventura invisibile' in <i>Aveux non avenus</i> di Claude Cahun	
<i>Margherita Malta</i>	221

9. Il muro di S. Karma. Alterazioni del passato coloniale e del Giappone postbellico in Abe Kōbō	
<i>Luca Capponcelli</i>	251
10. The trauma of the Pacific War in the works of Edogawa Ranpo	
<i>Suzuki Yusaku</i>	277
Abstracts	299

Introduzione

*Grâce à l'optique fantastique, l'homme moderne déploie à ses propres yeux non seulement la scène de ses fantasmes, avec ce qui s'y déroule, mais le mécanisme même par lequel ces fantasmes viennent au jour et les voies par lesquelles ils se transforment en textes [...].*¹

Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (1982), p. 38.

Il volume che qui si presenta raccoglie gli interventi tenuti durante la Giornata di Studi *Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità occidentale e orientale* svoltasi il 2 dicembre 2024 presso la Struttura Didattica Speciale di Ragusa del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania. L'iniziativa, promossa dall'unità di ricerca di Catania coordinata da Fabrizio Impellizzeri, afferisce al PRIN diretto da Daniela Tononi e intitolato *1920-2020: fantasmagorie di guerra nell'esperienza letteraria contemporanea*, al quale aderisce anche l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" nella persona di Riccardo Donati. Si tratta di una serie di contributi interdisciplinari ampiamente significativi in grado di declinare e abbracciare il tema dell'alterazione fantasmagorica del trauma bellico tra l'Europa e il Giappone, percorrendo i diversi conflitti che hanno brutalmente segnato il secolo scorso.

Il volume collettaneo ha l'obiettivo di indagare il tema della sublimazione e dell'alterazione del trauma bellico nelle lettera-

¹ [Trad: Grazie alla prospettiva fantastica, l'uomo moderno è in grado di vedere da sé non solo la scena delle sue fantasie e ciò che vi si svolge, ma anche il meccanismo stesso con cui queste fantasie vengono alla luce e i modi in cui queste si trasformano in testi]. La traduzione è di Fabrizio Impellizzeri.

ture contemporanee occidentali e nipponica, privilegiando le diverse espressioni narrative e figurative relative alla Prima e alla Seconda Guerra mondiale, per quanto concerne l'Europa, e alle conseguenze del conflitto del Pacifico per quanto riguarda il Giappone. Se da una parte nella letteratura è forte la necessità di una restituzione storiografica e autentica dell'esperienza della guerra – cosa che fanno già i diari e i giornali scritti al fronte – dall'altra, alcuni autori optano per una narrazione alterata del reale atta a svelare le fragilità, le paure e soprattutto le strategie psichiche legate all'istinto di sopravvivenza dal trauma. La violenza e la morte, vissuti in prima persona durante la Prima Guerra mondiale nelle trincee o nella Seconda Guerra mondiale con le deportazioni nei campi di concentramento, possono pertanto contribuire a generare un processo di rimozione vera e propria del trauma, come a isolare la vittima dentro una nebulosa afona e surreale originata dallo stordimento degli ordigni e dalle atrocità disumane di cui molti autori sono tuttora testimoni. Tra Italia, Francia e Giappone, i diversi contributi affrontano quindi lo spaventoso tema del conflitto, tra indicibile e non mostrabile, nel tentativo di costruire una realtà alterata in grado di evocare da una parte l'esaltazione surreale della guerra – per chi la vive come un momento di eccitazione bellica – o di trasfigurare l'orrore, nel secondo caso, attraverso il potere dell'illusione fantasmagorica. Laddove la sopravvivenza al trauma è necessaria, le metamorfosi della percezione diventano strumenti essenziali per sfuggire ai diversi impatti della realtà violenta. La fantasmagoria bellica si palesa per mezzo di una proliferazione nel testo di vari simulacri, fantasmi, distorsioni delle immagini o raffigurazioni opache e disgiunte delle apparenze, come a tradurre testualmente la trasfigurazione dell'universo percettivo dell'autore che potrebbe riassumersi in una concreta *"mise entre*

parenthèses du réel”, come la definisce Max Milner.² La narrazione “alterata” della guerra manipola la percezione del lettore, lo conduce suo malgrado all’interno della sua potente “*machine à voir*”³ laddove le anamorfosi del trauma creano una sensazione di disorientamento catastrofico in grado di decriptare psichicamente l’inconsueto “*spectacle mental*”⁴ che l’opera dà a vedere.

Nella narrazione contemporanea del trauma bellico, la fantasmagoria assume pertanto un ruolo di sostituto, dell’altra faccia meno oscura della medaglia, del rovescio delle apparenze, del miraggio inattuabile, come se alla visione spettrale della realtà corrispondesse un *occhio interiore* abile a fare rifunzionalizzare, camuffare e travestire in una sorta di ossimorico *meraviglioso* la realtà terrificante. La *fictionnalisation* surreale del trauma subito trasforma il corpo dello scrittore in un *corps-écran* che irradia una visione immaginaria quasi medianica, frutto delle molteplici alchimie mentali e spettrali. Lo scrittore, percepito in questo caso come un essere bidimensionale e doppio, traduce nella scrittura la copresenza di più mondi paralleli, laddove le immagini mentali disforiche raffigurano una fuga perpetua dall’inferno della guerra e a volte anche da sé stessi e dalla realtà. L’alterazione del trauma bellico è pertanto il prodotto di un’evasione salvifica dai traumi vissuti, tanto da esprimersi nella scrittura come un’esperienza di metamorfosi catartica del reale compreso da un’opprimente forza centrifuga che alimenta un vortice emotivo. La fantasmagoria di guerra si rivela perlopiù per mezzo di immagini ossessive, di mostri surreali, di visioni oniriche o di incubi crudeli, nasce da un fantastico soggettivo, surreale e

² M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 19.

³ *Ivi*, p. 7.

⁴ *Ivi*, p. 6.

consolatorio laddove le allucinazioni rivestono la funzione *visibile* dell'emanazione invisibile dell'inconscio. Per molti autori di opere che narrano l'esperienza bellica del Novecento, la fantasmagoria si esprime pertanto come la conseguenza inevitabile di una *menomazione* più mentale che fisica atta a reinventare voci e immagini impresse irrimediabilmente nelle loro menti ferite e prive di quell'*occhio esteriore* colpito dalle mille schegge di munizioni difficili da estrarre e da infamie da far cicatrizzare.

FABRIZIO IMPELLIZZERI

La scrittura letteraria, a differenza della ricostruzione storica che necessita di criteri "oggettivi", si configura come uno strumento privilegiato per restituire gli incubi e le sofferenze che l'esperienza bellica imprime nelle coscienze individuali e collettive. Gli eventi e le conseguenze delle due grandi guerre del Novecento hanno avuto un impatto traumatico sulla maggior parte degli individui nei Paesi coinvolti, benché declinato da prospettive molteplici: vittima, aggressore, soggetti a un vissuto diretto, indiretto o transgenerazionale. Le modalità narrative attraverso cui tali esperienze vengono rielaborate possono presentare specificità culturali determinate sia dal vissuto dell'autore, sia dai codici espressivi propri dei rispettivi contesti di riferimento. Nel caso della guerra del Pacifico, il Giappone ebbe un ruolo centrale cominciato con l'ambizione di egemonia coloniale della "stirpe divina" di Yamato, ma naufragato nella sconfitta e nella tragedia atomica di Hiroshima e Nagasaki. La dimensione traumatica di questi eventi si riflette nella complessa varietà di narrazioni che ne sono scaturite nel corso degli anni. Tra gli studi pregressi, particolare attenzione è stata rivolta alla narrativa atomica (*genbaku bungaku*), definita nei termini del suo valo-

re di testimonianza autobiografica e transgenerazionale,⁵ e agli scenari drammatici di Okinawa.⁶ Un filone critico parallelo si è concentrato sull'elaborazione differita della memoria bellica, in particolare attraverso la produzione di manga e *anime* dell'ultimo decennio del Novecento, in cui gli scenari apocalittici di battaglie siderali rappresentano una rielaborazione catartica dell'esperienza bellica e atomica.⁷ La fantascienza giapponese, in particolare, opera una trasformazione fantasmagorica della guerra, ambientando il conflitto in mondi paralleli e ontologicamente distanti, ma evocativi delle ferite storiche. Non è un caso che *Godzilla*, nel romanzo di Kayama Shigeru (1953) e nel film diretto da Honda Ishirō (1954), sia stata la prima opera a riportare nel discorso popolare giapponese i temi della devastazione dei bombardamenti su Tokyo, dell'orrore atomico e della coniu-gazione tra mito e violenza. La polisemia del mostro, incarnazione di un rimosso che può tornare in qualsiasi momento, ne ha fatto una creatura iconica.

A volte, come nei due contributi sull'esperienza giapponese raccolti in questo volume, la trasfigurazione narrativa dell'esperienza traumatica segue percorsi molto diversi innestandosi in storie che apparentemente parlano di altro. Così, categorie anti-

⁵ La tesi centrale del Lavoro di Treat è che i bombardamenti atomici sul Giappone, al pari dell'Olocausto nazista, rappresentano un'atrocità senza precedenti nella storia umana. Entrambe queste tragedie, che hanno reso reale l'inconcepibile, sono secondo l'autore il prodotto della logica della modernità novecentesca. Cfr. J. W. Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1995, pp. 11-13, 389-391.

⁶ Cfr. K. Ikeda, *Okinawan war memory: transgenerational trauma and the war fiction of Medoruma Shun*, New York Routledge, 2014.

⁷ Cfr. S. Napier, "World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation", *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 3(2005) <https://apjif.org/susan-j-napier/1972/article>; Thomas Lamarre, "Born of trauma: Akira and capitalist modes of destruction", *Positions: East Asia Culture Critique* 16 (2008): 131-156.

tetiche come il disorientamento distopico della guerra e il godimento estetico si uniscono sublimandosi nella dimensione modernista del romanzo di investigazione. Di tenore diverso è l'elaborazione del trauma del rimpatrio dalle ex colonie al Giappone postbellico: qui, la perdita del nome e la metamorfosi, attraverso una serie di eventi surreali, delineano un processo di decostruzione dell'Io che mette in luce uno scarto tra soggetto e identità sullo sfondo caotico della sconfitta e dell'occupazione. Nonostante le differenze stilistiche e tematiche, ciò che accomuna queste modalità narrative è la rappresentazione dell'esperienza bellica tramite forme di dislocazione simbolica, capaci di restituire in modo indiretto l'intensità emotiva degli eventi traumatici.

LUCA CAPPONCELLI

I contributi qui raccolti seguono un percorso teorico e geografico che si sviluppa dall'Europa al Giappone e si inseriscono dentro un inquadramento evolutivo della fantasmagoria in quanto dispositivo artistico, letterario e retorico ormai noto.⁸ Il primo intervento, a firma di Roberta Coglitore, traccia le coordinate del mutamento della storia della fantasmagoria, nei suoi diversi usi, che nasce inizialmente come un apparato di deformazione ottica nell'Ottocento e si incontra e completa successivamente con le teorie del fantastico di Roger Caillois, diventando mezzo di produzione letteraria nel Novecento. Infatti, il secondo contributo di Daniela Tononi prosegue e approfondisce proprio il superamento degli impieghi ottocenteschi, destinati alla fascinazione e alla seduzione estetica, in favore di una riconversione della fantasmagoria, divenuta trasposizione di un immaginario mutato a seguito delle ferite della Grande Guerra, riferendosi in particolar modo alle opere di Barbusse e Mac Orlan.

⁸ Cfr. M. Milner, *op. cit.*

All'interno di tale cornice storica e teorica, gli interventi successivi esplorano appunto le diverse declinazioni del trauma bellico a partire dal contesto a noi più vicino, quello europeo, per approdare infine all'arcipelago giapponese. Pertanto, la prima prospettiva, affrontata da Nella Arambasin, adotta un approccio più comparatistico mettendo a confronto le reazioni all'esperienza concentrazionaria dello scrittore polacco Joseph Czapski e degli autori francesi Charlotte Delbo e François Le Lionnais. Attraverso le loro opere, l'autrice restituisce la testimonianza degli orrori dei campi di concentramento per mezzo di un esorcismo fantasmagorico capace di rievocare una realtà 'spettralizzata' trasmessa dal cosiddetto *corps-écran* a cui si è già fatto riferimento prima.

Agli echi transnazionali si aggiunge in seguito l'analisi presentata da Antonio Del Castello degli scritti popolari e letterari originati nel contesto italiano reduce della Grande Guerra. La natura eterogenea di tali produzioni attesta con ancora maggior forza il mutamento universale della percezione traumatica comune. Dal giornale di trincea alle opere di Stuparich e Malaparte, il dispositivo della fantasmagoria costituisce anche in Italia l'unico mezzo capace di comunicare l'indicibile dello sconvolgimento bellico. È d'altronde per via della sua essenziale incomunicabilità che si rivelano necessarie nell'opera di Louis-Ferdinand Céline le numerose riscritture delle figure retoriche e della sintassi scomposta dalla lente fantasmagorica, così come dimostrato dalla disamina di Cristina Mineo. Dall'incomunicabilità alla necessità della parola, seppur deformata da un immaginario disforicamente rinnovato, anche l'opera céliniana si avvale di tale dispositivo retorico per denunciare i bombardamenti su Montmartre.

Tuttavia, le atrocità che hanno avuto luogo nelle vie di Parigi, nelle trincee e nei campi di concentramento, ossia in tutti quegli spazi esteriori al rifugio dello spazio intimo, hanno finito

per invadere e penetrare persino quella sfera che si credeva inviolata, come quella della stanza al sesto piano di Rue Saint-Honoré in cui visse per un periodo Georges Perec. La riflessione di Giovanni Testa insiste quindi sugli spazi interiori e fantasmagorici esplorati dal “tu” perecchiano, cioè il “grande occhio” incaricato di rispondere alla ricerca identitaria scatenata dal silenzio delle bombe e della cancellazione giudaica. Il contributo successivo proposto da Margherita Malta riprende ancora una volta il simbolo dell’occhio ma anche quello della maschera e dello specchio, oggetti deformativi che si uniscono nell’opera ibrida e priva di etichette di Claude Cahun. Ricorrendo a un’arte-mosaico che attinge alla letteratura e a fotomontaggi quasi psichedelici, Cahun trova un mezzo del tutto originale e fantasmagorico non tanto per fuggire dalla realtà post-bellica quanto per ritrovare e ricostruire un’identità segnata anch’essa dallo strazio della Shoah. Proprio in questo solco scava l’intervento di Giulia Zoli che riprende la trilogia di Auschwitz di Charlotte Delbo e analizza su tre assi – tempi, spazi e corpi – come il dispositivo fantasmagorico sia in grado di penetrare le soglie tra il dicibile e l’ineffabile dell’orrore concentrazionario e mettere in comunicazione il mondo dei vivi con quello dei morti.

Gli interventi che concludono il volume, dal loro canto, spostano la riflessione al di là dei confini europei e raggiungono la letteratura giapponese dopo la guerra del Pacifico. Si può notare, pertanto, che la metamorfosi percettiva seguita al trauma bellico investe allo stesso modo le reinterpretazioni surreali del passato coloniale in Manciuria e nel Giappone occupato dagli Stati Uniti. A tal proposito, Luca Capponcelli esamina nel suo contributo il caso del Signor S. Karma proposto da Abe Kōbō in cui l’Io del protagonista si sgretola progressivamente per ricomporsi infine nella figura di un muro. Allo stesso modo, Suzuki Yūsaku inquadra nel suo saggio un momento chiave della vita dell’autore Edogawa Ranpo la cui opera, a seguito dell’evento dei bombar-

damenti su Tokyo, conosce un profondo mutamento che si osserva soprattutto nell'immaginario trasfigurato relativo al delitto, alla sessualità e alla bellezza.

Fantasmagorie, trasfigurazioni, deformazioni e immagini spettrali costituiscono dunque le alterazioni singolari generatesi in risposta al trauma bellico che, divenendo reazione paradigmatica, si fanno cifra identificativa della contemporaneità post-bellica orientale e occidentale. Le fantasmagorie qui studiate portano pertanto a compimento la (ri)costruzione necessaria successiva al bombardamento e al genocidio delle identità individuali e collettive dimostrando come i dispositivi metamorfici, nati prima come seduzione estetica e affermati poi come esorcismo e rimozione traumatica, siano perlopiù la reazione trasfigurata di una dissociazione necessaria dal reale che si riconfigura nelle pagine dei diversi autori nella sua più difforme e salvifica alterazione.

MARTINA GUCCIONE

Fantasmagoria: un dispositivo letterario

ROBERTA COGLITORE

Università degli Studi di Palermo

Una nuova prospettiva

La cultura visuale permette lo studio dei dispositivi ottici secondo una prospettiva ampia che coinvolge ambiti disciplinari differenti – letteratura e arte, media e tecnologia, scienza e spettacolo – a partire dall'analisi delle pratiche della visione. Si tratta di esperienze visuali che hanno origine in una determinata epoca e in ambienti specifici, ma possono sopravvivere o ripresentarsi in momenti e contesti differenti, reinterpretati con accezioni anche opposte. Così lanterne magiche o fantasmagorie, caleidoscopi o diorami, fotografia e cinema, assai popolari nell'Europa del Settecento e dell'Ottocento, non vengono analizzati soltanto come nuove tecnologie, ma vengono interpretati come modalità di relazionarsi al mondo attraverso l'esperienza della visione, secondo quell'*interplay* di immagini, sguardi e dispositivi chiamato regime scopico.¹

Secondo l'ipotesi di Siegfried Zielinski,² esiste infatti una sorta di struttura geologica dei dispositivi, secondo la quale si traccia

¹ Cfr. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993; W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017; M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2016; Id. *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

² Cfr. S. Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge Massachusset, MIT Press, 2006.

“una storia che non conosce semplicemente progressi ma anche rivolgimenti e recuperi di frammenti e di esperienze del passato”.³ Ciò permette di non considerare i dispositivi soltanto dei media all’interno di una storia degli apparati ottici, ma di considerarli invece attivi all’interno di un’archeologia dei dispositivi, capace di intercettare le trasformazioni antropologiche prodotte dalle loro strutture profonde.

La fantasmagoria, per esempio, uno spettacolo popolare ottocentesco che mette in movimento alcune immagini spettrali che appaiono su uno schermo invisibile davanti un pubblico seduto in una sala al buio, non è soltanto una delle tappe più importanti della storia moderna del pre-cinema, cioè dei media che hanno anticipato il cinematografo,⁴ ma presenta alcuni aspetti del fare esperienza dei limiti umani che si ripresenterà in successive situazioni di crisi.

Il dispositivo ottico diventa quindi un elemento indispensabile per stimolare e produrre un immaginario sia nell’epoca della sua invenzione, sia in quelle delle sue sopravvivenze e pertanto è centrale nello studio di quella letteratura interessata a non isolare il verbale dalle altre pratiche, prima fra tutte quella della visualità e della visibilità.

Così se da un lato, la teoria della letteratura nella prospettiva della cultura visuale, “innesta lo studio del dispositivo nel conte-

³ Cfr. M. Cometa, *Archeologie del dispositivo*, op. cit., p.19.

⁴ Per una storia dei dispositivi del pre-cinema cfr. L. Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994; L. Mannoni, *Trois siècles de cinéma de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995; C. A. Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb, 1998; D. Pesenti Campagnoni, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, UTET, 1995; D. Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, UTET, 2007.

sto più ampio di apparati, istituzioni e oggetti culturali”, dall’altro, lo studio del dispositivo diventa centrale per una teoria letteraria “che intende oggi affrontare gli effetti della produzione, circolazione e ricezione dei testi, nel contesto più ampio di pratiche sociali e istituzioni non riducibili alla mera dimensione verbale”.⁵ Nella prospettiva culturalista così delineata, lo studio dei dispositivi è la via maestra per comprendere le modificazioni antropologiche nell’esperienza della visualità e pertanto risulterà centrale nel discorso letterario, inteso come “*machine à faire voir*”.⁶ I dispositivi ottici entrano nella letteratura, sia come tema, sia come omologie poetiche, e pertanto vanno considerati dei veri e propri dispositivi letterari.

Nelle pagine seguenti la prospettiva della cultura visuale permetterà di mettere a fuoco le caratteristiche della fantasmagoria ottocentesca per considerarne le riprese novecentesche e contemporanee in ambito letterario e artistico, sia nel senso metaforico del fantasmagorico, che insiste sulla episodicità e frammentarietà delle apparizioni spettrali, sia nel senso di un’indagine sui limiti del visibile e del percepibile, anche all’interno di un’esperienza immersiva.

Il dispositivo ottocentesco

Nella prima metà dell’Ottocento, la fantasmagoria era uno spettacolo che metteva insieme elementi architettonici, artistici, musicali, letterari, teatrali, scientifici, tra gli altri, ed era talmente popolare alla fine del Settecento che Paul Philidor e Étienne-Gaspard Robertson, si contesero l’invenzione attraverso alcune battaglie legali. In un’ulteriore disputa giudiziaria che fece all’epoca un grande scalpore Robertson e i fratelli Aubée, insieme

⁵ M. Cometa, *Archeologie del dispositivo*, op. cit., pp. 21-22.

⁶ M. Milner, *La fantasmagoria. Essai sur l’optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 7.

ad André Clisorius, i suoi ex assistenti, si disputarono tra il 1799 e il 1803 il brevetto del fantascopio, una modificazione della lanterna magica.⁷

Sulla banale idea di spostamento di un'immagine retroilluminata – che si proietta su un diaframma e che genera effetti di avvicinamento e allontanamento delle figure agli occhi degli spettatori – si basa la fama del suo inventore Robertson e il successo che gli permise di transitare con agio dal mondo della scienza a quello dello spettacolo.

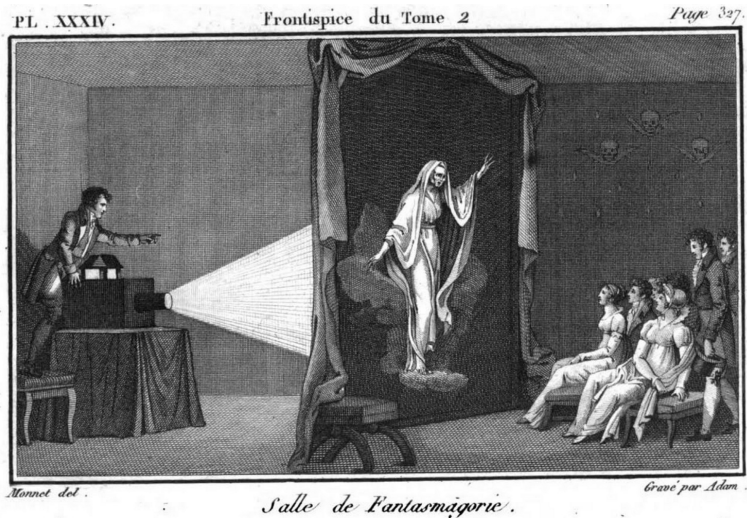


Fig. 1 Sala della Fantasmagoria

⁷ Cfr. C. A. Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema*, op. cit., D. Pesenti Campagnoni, *Verso il cinema*, op. cit.; D. Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era*, op. cit.; V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi, 2008; F. Casetti, *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*, Milano, Bompiani, 2023.

Le caratteristiche dello spettacolo ottocentesco erano numerose: l'apparizione inattesa, la varietà di immagini che illusoriamente provenivano da mondi sconosciuti o dall'aldilà, la credulità degli spettatori e l'incertezza sulla possibile spiegazione dei fatti, il desiderio di provare l'esperienza e di mettersi in gioco, il tutto basato su un meccanismo tecnologico/spettacolare che, per funzionare al meglio, veniva nascosto ai suoi fruitori. Era un segreto che accendeva un'aura di mistero e paura, poiché, nascondendo non solo il fantascopio, ma anche il soggetto che azionava il meccanismo, si rendeva l'apparizione dei fantasmi assolutamente impersonale e oggettiva, e quindi verosimilmente reale.⁸ Lo spettacolo produceva dunque una confusione, un'incertezza, un dubbio sulla possibilità di quanto osservato e di quanto vissuto all'interno della sala della fantasmagoria, tra il divertimento e la creduloneria degli spettatori. Infatti, quando nel 1793 Polidor presenta il suo spettacolo, per attirare il pubblico dichiara esplicitamente la falsità della visione: "non mostrerò gli spiriti perché non ce ne sono, ma produrrò davanti a voi simulacri e figure... non sono né un prete né un mago, non voglio ingannarvi ma saprò stupirvi".⁹ La promessa di fare un'esperienza lontana dalla quotidianità si lega al piacere di essere sorpresi e meravigliati.

Nelle cronache del tempo gli stessi ideatori tenevano a descrivere la complessità dell'esperienza. Per esempio, nelle sue *Mémoires* Robertson racconta che l'ingresso nella sala della fantasmagoria avveniva dopo un lungo percorso che guidava gli spettatori a varcare le mura di cinta del convento e camminare

⁸ Mi permetto di rimandare al mio "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi, 2008, pp. 275-309.

⁹ La dichiarazione di Philidor è riportata in L. Mannoni *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 164.

tra le tombe e le lapidi del cimitero, per immergersi in una prima rappresentazione del mondo dell'adilà. Dopo averlo attraversato si entrava in un edificio e si passeggiava lungo un corridoio, arredato con dipinti oscuri e codici fantastici, che permetteva di raggiungere il *Salon de Physique*, dove si svolgevano alcuni esperimenti scientifici. Molto alla moda erano quelli sul galvanismo, capaci di riportare in vita, solo momentaneamente, corpi di animali morti e di procurare visioni luminose e scintillanti negli spettatori. Da qui si accedeva alla *Salle de Fantasmagorie*, attraverso una porta circondata da geroglifici misteriosi e accompagnati dal suono dell'armonica a bicchieri o glassarmonica che produceva una musica angelica. Qui luci e suoni erano magistralmente architettati: un'unica lampada sospesa in alto illuminava la stanza di una luce debole, l'atmosfera era di semibuio e di religioso silenzio, adatta a creare quella situazione d'esordio, indispensabile all'apparizione dei fantasmi davanti al pubblico, che stava seduto in file ordinate, in attesa di essere spaventato e divertito. Tra il rumore dei tuoni e il suono della pioggia, tra i rintocchi di campane e la musica celestiale, tutti suoni che alimentavano il presagio di qualcosa di inquietante, gli spettatori erano talmente disorientati da non meravigliarsi troppo delle voci e delle apparizioni di immagini di corpi spettrali. In alcuni casi una voce di donna rivolgeva delle domande agli spettatori presenti in sala per richiedere l'apparizione di alcuni spettri in particolare. Ciò era in qualche modo organizzato sin dal momento della vendita dei biglietti, quando si richiedevano informazioni sulle apparizioni desiderate o sulle morti recenti o su personaggi famosi che si sarebbero voluti rivedere. Nel dialogo tra una misteriosa voce off e gli straniati spettatori in sala si giocava la parte teatrale e interattiva dello spettacolo. La chiave di volta del sistema era, senza alcun dubbio, il nascondimento dell'apparato che permetteva la comparsa e la scomparsa delle figure proiettate su uno schermo, azionate da un fantasmagoreu-

ta e di cui lo spettatore non percepiva, né immaginava l'esistenza. Una lanterna magica montata su ruote permetteva inoltre lo spostamento del meccanismo di proiezione e dunque l'ingrandimento o la riduzione delle immagini che venivano retroproiettate sullo schermo, consistente in una tela o in nuvole di fumo, provocando un effetto di movimento, e così gli spettatori vedevano gli spostamenti delle immagini ma non la loro origine. Le reazioni del pubblico, completamente immerso nello spettacolo di immagini e suoni, erano molto varie, dal pianto agli svenimenti, dalle sfide alle minacce. Tutte erano però osservabili dalle donne e dagli uomini seduti in sala, così come le emozioni provocate erano altrettanto empaticamente contagibili.



Fig. 2 *Fantasmagoria di Robertson nel convento dei Cappuccini nel 1797*

Gli elementi essenziali del dispositivo della Fantasmagoria, intesa come spettacolo popolare ottocentesco, sono in parte condivisibili con altri dispositivi alla moda dell'epoca: le apparizioni degli spettri (come nella lanterna magica), la varietà di immagini caotiche che si combinano tra loro e si presentano fuori dal

loro contesto naturale (come in un caleidoscopio), il nascondimento dell'apparato (con la sua specificità rispetto alla triangolazione tra attori reali e specchi nascosti del *Pepper's Ghost*); tutto concorre a generare una sensazione di paura e terrore, confusione, incertezza, indecidibilità, incredulità, che alimenterà il fantastico letterario e artistico.¹⁰ Dalla metà dell'Ottocento, quando il trucco illusionista verrà svelato alle masse di spettatori, la funzione della fantasmagoria verrà rimessa al servizio della divulgazione scientifica e dell'educazione.

Aspetti moderni del dispositivo

Il dispositivo della Fantasmagoria ha interessato ambiti molto distanti tra loro come la storia e la teoria dei media, la teoria della scienza al confine con quello della magia e delle credenze in generale, le scienze mediche e le neuroscienze, insieme agli studi sulla fenomenologia filosofica e sulla percezione, e persino la dimensione del sogno legata alla psicoanalisi.

Lo studio dei dispositivi ottici nella prospettiva della cultura visuale, qui adottata per l'analisi delle sopravvivenze moderne della fantasmagoria, si fonda sulla definizione foucaultiana del dispositivo:

un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes.

¹⁰ Sulla relazione tra fantasmagoria e fantastico si veda M. Milner, *La fantasmagorie*, op. cit..

Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champ nouveau de rationalité. Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte - disons - de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante.¹¹

Sin dalla sua prima definizione foucaultiana, dunque il dispositivo è un incrocio fertile che ha una sua storicità e che emerge o riemerge in base alle urgenze che la società manifesta. E le discipline interessate sono ovviamente molte, la filosofia, l'architettura, le scienze giuridiche, quelle scientifiche, tra le altre.

Nella ricostruzione delle teorie dell'archeologia dei media Erkki Huthamo e Jussi Parikka considerano due concezioni diverse del dispositivo, distinte tra una prevalenza dell'empirismo ed un'attenzione all'epistemologia, ovvero tra un approccio prevalentemente tecnologico e materialista, sviluppato soprattutto in area tedesca, e uno caratterizzato dagli studi culturali e sociali, maggiormente diffuso in ambito angloamericano.¹²

Nelle teorie del pre-cinema il dispositivo può essere considerato come semplice strumentazione ottica o apparato tecnologico, oppure prevalentemente frutto dell'*agencement* o di un *assemblage*: “un termine che ci ricorda una pratica artistica basata sulla

¹¹ M. Foucault, “Le jeu de Michel Foucault”, *Ornicar? Bulletin Périodique du champ freudien* 10 (1977): 62-93, ora in *Dits, écrits*, tome III, texte n. 206, p. 63.

¹² E. Huthamo, J. Parikka, “Un'archeologia dell'archeologia dei media”, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 295-326.

combinazione di oggetti pre-esistenti con cui realizzare delle composizioni tridimensionali, e che attraverso questa via evoca meglio l'idea di una convocazione di elementi disparati e insieme l'idea di una loro riconfigurazione in una nuova entità".¹³ Questa disposizione a studiare lo strumento ottico come una composizione di elementi eterogenei, tra i quali testi, pratiche, ambienti e bisogni simbolici, permette di studiarne l'evoluzione e la rappresentazione in epoche e contesti differenti, come fanno, tra gli altri, François Albera e Maria Tortajada. I due autori ridefiniscono il termine foucaultiano alla luce della formazione dei concetti, secondo le indicazioni di Gaston Bachelard e Georges Canguilhem, condizione che permetterà di osservare le trasformazioni concettuali ed epistemologiche del dispositivo. Albera e Tortajada insistono sulla necessità dello sguardo letterario per collegare l'ambito tecnico-ideologico e la rappresentazione, dal momento che i dispositivi sono presenti in letteratura sotto due diversi aspetti: all'interno della *représentation* letteraria, ovvero come temi, e sul piano della produzione letteraria, poiché anche il libro, come per esempio l'esposizione, organizza il mondo:

L'intérêt des fictions romanesques est donc moins d'annoncer ou de préfigurer ce qui va venir (prophétisme), que de participer à cette genèse et sans doute plus du côté de la créativité qui est syncrétique, confuse, profuse – tandis que l'invention est discontinue, étalée dans le temps, dans l'histoire. En outre ces fictions, dans la mesure où, nous l'avons vu, elles empruntent et expérimentent – sur le papier – à partir de l'état des connaissances, des projets en cours, ont la faculté d'éclairer certaines dimensions des techniques existantes et que l'histoire-catalogue, privilégiant l'un des usages retenus ou écrasant leurs possibles sous une dominante, n'a pas retenues. Ces dimensions ont deux aspects au moins : les potentialités propres au médium ou à la machine

¹³ F. Casetti, "La questione del dispositivo", in *Fata Morgana* 20.7 (2013): 9-38, qui p. 24.

(dès lors que l'on passe du stade artisanal ou du prototype à la généralisation) les attentes sociales, imaginaires ou pragmatiques, qui les reçoivent et les sollicitent. C'est donc en plusieurs sens que l'on peut affirmer que "le dispositif n'existe pas".¹⁴

Se il dispositivo non esiste, come viene provocatoriamente dichiarato, è perché il concetto, riportato ai suoi albori, viene moltiplicato nelle sue molteplici accezioni. I due autori propongono cinque significati del termine dispositivo: assemblaggio di strumenti, anche in situazioni sperimentali, macchine/congegni/apparecchiature, apparati con questioni legate alla rappresentazione/episteme o al potere. Le conclusioni cui arrivano fa esplodere il concetto di dispositivo, riconducendolo alle sue origini epistemologiche:

Mais tout dispositif de vision et d'audition n'est pas d'emblée inscrit dans une pratique et une finalité qui font de lui un instrument ou un relais du pouvoir. Il est essentiel de ne pas définir automatiquement cette finalité pour tout dispositif de vision et d'audition. Il s'agit plutôt de dégager la finalité de chaque dispositif de son contexte d'utilisation, exposé par les sources qui en parlent. Peut-être alors des effets de pouvoir seront-ils déterminants dans une certaine pratique : mais il faudra les avoir construits épistémologiquement.¹⁵

Il dispositivo è dunque un gioco dinamico di relazioni tra tre elementi: lo spettatore, il macchinario e la rappresentazione, che non va appiattito soltanto in automatiche relazioni di sapere e potere ma che di volta in volta va ridescritto e compreso.

In questa direzione, nella distinzione tra strumentazione e episteme, sapere e potere, discorsivo e non discorsivo, si muove anche Gilles Deleuze quando analizza le definizioni del disposi-

¹⁴ F. Albera, M. Tortajada, "Le dispositif n'existe pas", in Ead. (par), *Ci-né-dispositifs*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 25.

¹⁵ *Ivi*, p. 38.

tivo in Foucault, nelle due fasi proposte in *Archéologie du savoir e Surveiller et punir*. Se nel primo caso si realizza in forma negativa quell'opposizione tra dicibile e non dicibile, soltanto successivamente l'opposizione verrà riformulata nei termini di dicibile e visibile. Ci sono dispositivi della visione che non necessariamente coincidono con pratiche di sapere/potere, disciplinari e sessuali, ma queste possono esservi incluse. Scrive Deleuze: "*Il n'y a que des pratiques ou des positivités, constitutives du savoir : pratiques discursives d'énoncés, pratiques non-discursives de visibilité*".¹⁶ Lo studio del dispositivo riporta, ancora una volta, ai limiti della conoscenza visibile e dell'esperienza della visione.

Nel suo studio sull'archeologia dei dispositivi Michele Cometa, adotta dichiaratamente la prospettiva della cultura visuale e affida alla letteratura il compito centrale:

il lavoro di dettaglio e di differenziazione all'interno dei grandi regimi scopici occidentali, concentrandosi su regioni e tempi che altrimenti rischiano di sfuggire alle storie culturali a volo d'uccello. Il testo letterario ovviamente si presta a questo lavoro micrologico, ma soprattutto offre, grazie alla propria natura narrativa, la possibilità di oggettivare questa complessità rendendola visibile in quanto tale. Alla letteratura è anzi affidato il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici.¹⁷

Per studiare i dispositivi Cometa distingue inoltre tra un approccio tematologico e uno poetologico. Nel primo caso lo studio dei dispositivi desueti ci permette di illuminare un'epoca:

Uno studio ravvicinato delle tecnologie della visione ci consente di illuminare aspetti poco conosciuti dei testi o in alcuni casi completamente incomprensibili per il lettore odierno, semplicemente per-

¹⁶ G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 59.

¹⁷ M. Cometa, *Archeologie del dispositivo*, op. cit., p. 16.

ché non serbiamo memoria di certi oggetti e forme della visualità e di conseguenza non ne comprendiamo più il significato metaforico e poetologico. Già sul piano strettamente nominale corriamo il rischio di prendere straordinari abbagli semplicemente perché non riconosciamo dispositivi ottici un tempo alla portata di tutti. Chi ha più cognizione esatta di un cromatropio, di una diafania, di un fantascopio, di un eidophusikon o di un peep-egg vittoriano?¹⁸

Nel secondo caso, quello poetologico, Cometa riprende alcuni studi teorici, per esempio quello di Friedrich Kittler, noto per aver spostato la questione su un piano antropologico più ampio, insistendo sul fatto che l'umano si costruisce come "metafora del tecnologico".¹⁹ Nel Novecento i dispositivi sono stati utilizzati metaforicamente per illuminare alcuni concetti basilari della filosofia e del pensiero. Per esempio, Marx per definire il concetto di ideologia è ricorso al modello della camera oscura, d'altro canto, Freud ha utilizzato metafore che derivano direttamente dalla fotografia per descrivere le dinamiche dell'inconscio, o ancora Benjamin utilizza la macchina da presa come analogo dell'inconscio ottico,²⁰ così come numerosi strumenti ottici erano entrati nella letteratura, basti pensare alla *Recherche* di Proust e ai numerosi dispositivi – stereoscopio, fantasmagoria e fotografia in primis – utilizzati tematicamente e poetologicamente.²¹

Secondo Cometa, inoltre, la logica della tecnologia come protesi può essere reinterpretata attraverso la logica dei "tropi", secondo la quale ogni protesi può essere alternativamente sined-

¹⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁹ F. Kittler, *Optische Medien*, Berlino, Merve, 2002.

²⁰ Cfr S. Kofman, *Camera obscura de l'ideologie*, Paris, Éditions Galilée, 1973; R. Krauss, *L'inconscio ottico*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

²¹ Cfr. S. Guindani, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis, 2005.

doche, metonimia ecc. di parti e funzioni del corpo, elemento indispensabile per comprendere l'immersività del dispositivo. Come ha spiegato Juliane Vogel, in un importante saggio sulla visione aerostatica, anche le rotonde superfici della mongolfiera possono essere una metafora fin troppo trasparente di un occhio liberato dai condizionamenti del corpo. La mongolfiera ha rappresentato l'utopia di un occhio disincarnato e mobile, talmente potente da sussumere in sé tutte le funzioni essenziali del corpo.

A tal proposito è assai curioso notare che nella tomba di Robertson, al cimitero Père Lachaise di Parigi, in un lato viene raffigurata la sala della fantasmagoria e l'apparizione degli spettri che spaventano il pubblico, dalla parte opposta, la scena di una mongolfiera che rappresenta il futuro dei nuovi spettacoli popolari.



Fig. 3 *La tomba di Robertson*

Cometa inoltre considera quattro operazioni fondamentali che possono entrare in gioco nello studio dei dispositivi della visione: l'intensificazione, in cui una combinazione tra dispositivi ottiene effetti che moltiplicano le potenzialità e i rischi delle tecnologie e della visione; la rifunzionalizzazione e l'inversione di funzioni ovvero l'uso improprio di un determinato dispositivo con lo scopo per lo più di denunciare il lato oscuro dei dispositivi della visione, i loro limiti e la loro problematicità; l'asincronia intesa come la riemergenza e sopravvivenza postuma dei dispositivi; la spettacolarizzazione e la degradazione cioè la diffusione di massa delle tecnologie che obbliga la letteratura a una riflessione sulle risemantizzazioni che la cultura opera nella sua dinamica di alto e basso.

Ovviamente centrale nella sezione poetologica è lo studio sul fantastico di E.T.A. Hoffmann la cui scrittura scaturisce da un'interpretazione letteraria delle trasformazioni antropologiche cui la visualità è stata sottoposta tra Settecento e Ottocento.²² Hoffmann è un autore centrale anche nell'epocale studio sulla fantasmagoria di Max Milner, che ha fatto scuola negli studi letterari, psicologici, antropologici, filosofici sui media, perché distingue tre approcci differenti nello studio dei media: un'archeologia del sapere, per ricostruire cioè un certo quadro culturale dell'epoca, patrimonio comune sia dei filosofi della conoscenza sia dei teorici dell'immaginazione; un tema letterario, conscio o inconscio, sia come materiale della letteratura (da Hoffmann a Gautier) sia come procedimento messo in atto dalla letteratura (ottica, modo di visione, regime scopico); un meccanismo esemplare del genere fantastico, in quanto *prius* di quella particolare "*machine à faire voir*" che è lo strumento letterario.

²² Cfr. M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005; M. Cometa, A. Montandon, *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti editore, 2009.

Nell'Ottocento la fantasmagoria sente giocoforza le influenze dell'estetica romantica, in seguito muta in seno alle avanguardie del Novecento e diventa poi, attraverso il Surrealismo, un artificio retorico e semantico di manipolazione soggettiva della realtà. Gli usi metaforici della fantasmagoria dei grandi pensatori rivoluzionari del Novecento da Marx a Freud, da Benjamin a Caillouis, testimoniano dell'importanza della componente visiva e spettacolare nella formazione dell'immaginario e nell'intreccio delle narrazioni.

Così nelle situazioni di crisi o di guerra in generale una rifunzionalizzazione della metafora della fantasmagoria entra in campo per spiegare ciò che non è spiegabile e non è più raccontabile perché alimentato dal trauma. Si passa così dall'uso della fantasmagoria come spettacolo sorprendente a quello del fantasmagorico come metafora letteraria a indicare uno stato di confusione caleidoscopica di apparizioni con le quali difficilmente si può interagire, come sostiene Daniela Tononi distinguendo tra due epoche differenti:

Il fantasmagorico d'ispirazione romantica che, pur restando un costante riferimento teorico, vede pian piano mutare le sue forme nel primo decennio del Novecento e il fantasmagorico prodotto dalla crisi del realismo che investe il decennio 1920-1930, e che determina l'affrancamento della fantasmagoria dal registro del fantastico.²³

Con l'esaurirsi del realismo di fronte alle crisi della rappresentazione, tramontano anche le forme del fantastico, che è sempre legato strettamente al primo. Alla ricerca di nuove forme di rappresentazione dell'angoscia contemporanea si farà nuovamente

²³ D. Tononi, "Introduzione. Prospettive interdisciplinari per una rifunzionalizzazione della fantasmagoria", *Inverbis. Lingue literature culture* 2 (2022): 8-11, qui p. 8.

ricorso alla fantasmagoria ma con un'inversione di segno, tipica delle emozioni patemiche che caratterizzano un'epoca:

Sul piano letterario, si assisterà quindi a una determinante instabilità estetica che, alle forme di rifiuto della realtà, alternerà la ricerca di inedite modalità di rappresentazione del reale al fine di tradurre il sentimento di angoscia dell'uomo nella contemplazione della realtà moderna.²⁴

Così, nel caso specifico della fantasmagoria novecentesca, riemerge in un'accezione negativa seppure diffusa nelle narrative occidentali e orientali, quella metaforica del fantasmagorico, incline all'affastellamento degli elementi narrativi e all'enumerazione vertiginosa e quasi caleidoscopica, legata ai periodi di crisi e ai traumi delle guerre novecentesche. Mentre nell'arte contemporanea degli ultimi decenni assistiamo al rifiorire di un senso positivo e altrettanto prolificante, alla riattualizzazione della immersività e della esperienza incarnata, spesso alimentata dalle prove dell'intelligenza artificiale.

L'immersività contemporanea

La rivitalizzazione della fantasmagoria in forme narrative e artistiche contemporanee è strettamente legata alle caratteristiche dello spettacolo ottocentesco. La natura della percezione, il ruolo dell'illusione, la stimolazione dei sensi, la convergenza di realismo e fantasia: sono le questioni poste con chiarezza dalla Fantasmagoria non solo per rappresentare le esigenze essenziali dell'epistemologia moderna, ma anche domande che gli artisti pongono con sempre maggiore frequenza nel corso del XXI secolo. Perché il potente effetto della fantasmagoria faccia presa, lo spettatore deve in qualche modo dubitare dell'esistenza dei fan-

²⁴ *Ivi*, p. 9.

tasmi, altrimenti non si produrrebbe lo stupore promesso dalla loro apparente apparizione.

Secondo l'interpretazione teleologica degli strumenti della visione, molto diffusa soprattutto nelle ricostruzioni storiche e nelle archeologie dei media degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso (Baudry, Metz, Mannoni, Zotti Minici, per citarne alcuni), il fantascopio sarebbe stato l'ultima soglia prima della realizzazione del movimento delle immagini e del cinematografo. Esso avrebbe fornito una sorta di avvicinamento alla realtà, una sua riproduzione e quindi, di conseguenza, avrebbe offerto gli strumenti per una sua interpretazione totalizzante.

Ma le teorie della *Visual Culture* sui dispositivi della visione a partire dagli anni Novanta hanno portato una vera rivoluzione nell'interpretazione e anche nella concezione storica delle scoperte e delle applicazioni dell'ottica nell'Ottocento e nel Novecento. Gli studiosi della moderna cultura visuale, da Gunning a Jay, da Crary a Mitchell, non marciano più soltanto la funzione di rappresentazione del reale di questi diversi dispositivi, ma mettono in evidenza l'apparizione di immagini meravigliose sullo schermo insieme all' "emergenza di una 'visione incarnata' nel XIX secolo da opporre all'occhio panoptico disincarnato della metafisica classica".²⁵

Per dare un'idea delle prospettive di ricerca che animano lo studio della fantasmagoria nella cultura visuale contemporanea farò soltanto tre esempi che provengono da ambiti differenti: lo studio dei media, dell'arte e della letteratura.

Nel volume *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione* (2023) Francesco Casetti individua nella fantasmagoria il primo apparato mediale che riesce a tenere a distanza il mondo, con tutte

²⁵ T. Gunning, "Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique", *Cinémas* 14 (1) (2003): 67-89, qui p. 78.

le sue brutalità e angosce, in modo da poter imparare a gestirlo. Sin dal primo annuncio dello spettacolo, la fantasmagoria veniva garantita come un'esperienza sicura, perché avveniva in uno spazio separato dal tumulto della società, cosicché gli spettatori imparavano a far fronte alle loro paure, anche esprimendole in pubblico. Inoltre, la condizione di privazione spaziale permetteva una compensazione attraverso un incremento sensoriale:

le immagini filmiche – come facevano le immagini della Fantasmagoria e come faranno le immagini digitali durante un incontro virtuale su Zoom – restituiscono l'esterno che si è perduto con una intensità pari se non maggiore.²⁶

Nel complesso di proiezione/protezione che Casetti individua nella sua storia dei media, il cinema s'inserirebbe allora nel filone di quei media moderni (dalla fantasmagoria fino al web) che opponendosi all'esposizione immediata degli individui al mondo, li separa intenzionalmente dalla realtà per rifugiarli in bolle audiovisive da cui potranno riconnettersi (virtualmente) al mondo.

Ma la fantasmagoria è anche un'occasione per gli spettatori “di affrontare non solo i fantasmi, ma anche il loro modo di affrontare i fantasmi”.²⁷ Così la fantasmagoria va riletta come un apparente luogo di scoperta del sé, luogo di spettacolarizzazione, esibizione e condivisione del mondo interiore degli spettatori. Nella fantasmagoria si incontrano il mondo dei morti sullo schermo, il mondo naturale riprodotto attraverso effetti speciali e il mondo interiore degli spettatori stessi, che si sentono liberi di esprimere le loro emozioni davanti agli altri.

²⁶ Cfr. M. Rebecchi, E. Alloa, “Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione”, intervista a Francesco Casetti, *Antinomie*, 12/07/2024 <https://antinomie.it/index.php/2024/07/12/schermare-le-paure-i-media-tra-proiezione-e-protezione/>.

²⁷ *Ibidem*.

Casetti precisa che il complesso di protezione/proiezione non è esclusivo dei media ottici e non va limitato ai soli strumenti del pre-cinema; anche la pittura o il teatro hanno una funzione protettiva e immunitaria, così come la letteratura, come ha dimostrato Cometa ampliando la prospettiva dallo studio dei media allo studio della mediazione come forma di vita.²⁸

Se si passa dallo studio dei media alla prospettiva dello studio dell'arte, la considerazione per la fantasmagoria assume altre tonalità. Per esempio, nel volume intitolato *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit (1998) lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman, si occupa delle varie forme di apparizione fantastiche, animali e umane. Così come nel saggio *Quand les images prennent position*, legato all'esposizione *Atlas*, Didi-Huberman sostiene che le apparizioni, ovvero i fantasmi sono un altro modo di stare al mondo e prendere posizione di fronte a loro significa imparare dunque ad avvicinarsi e distanziarsi al contempo dallo spazio e dal tempo storico delle immagini, perché attraverso le azioni dello smontaggio e del rimontaggio in una nuova rappresentazione si può prendere posizione, cioè è possibile essere altrimenti nel mondo. In questo senso la nostra disposizione alle immagini, intesa come comprensione della loro problematicità, singolarità, differenza, diventa anche disposizione delle immagini, presa in carico delle loro relazioni, della loro articolazione, del loro ordine di apparizione, in altre parole del loro montaggio:

Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur. Mais tout cela n'existe que sur le fond d'une temporalité qui nous précède, nous englobe, en appelle à notre

²⁸ Cfr. M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2017; M. Cometa, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Milano, Meltemi, 2023.

*mémoire jusque dans nos tentatives d'oubli, de rupture, de nouveauté absolue. [...] Pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois. Il faut s'impliquer, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi – parce que trancher l'implique – s'écarter, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écarte de sa toile pour savoir où il en est de son travail.*²⁹

Ritorna ancora una volta un legame tra gli elementi dell'apparizione, la varietà delle immagini e il loro montaggio frammentato. Nella sua esposizione *Nouvelle Histoire de fantômes* (2014) Didi-Huberman considera inoltre l'atlante una forma visiva del sapere alternativa all'archivio, una strategia non solo estetica ma anche epistemologica. Nel caso del montaggio si tratta di pratiche e di nozioni che vengono elaborate in una fase storica precisa, riconducibili alla prima metà del XX secolo, attorno a due conflitti mondiali e all'elaborazione di esperienze traumatiche.

Il terzo orientamento di studio per lo studio della fantasmagoria nell'età contemporanea può essere rintracciato nella confluenza tra lo studio dei media e gli studi letterari. Nel volume *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria* (2019) di Barbara Grespi e Alessandra Violi, le autrici distinguono tre direzioni in cui la fantasmagoria viene risemantizzata nella contemporaneità: *Nightscares*, dove si sottolinea la modalità di apparizione dal buio e dal silenzio; *Corridoi nel cervello*, riferito agli stati di disorientamento psichico; *Immersività critica*, nell'universo mediale di spettatori/partecipanti. Gli esempi che servono a illustrare le tre direzioni della riemersione della fantasmagoria sono tratti per lo più dalle pratiche artistiche contemporanee

²⁹ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire* 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 11-12.

che facilitano il tratto comune della immersività e della partecipazione attiva.

Una prima riflessione sul dispositivo fantasmagorico è fornita dal primo cartone animato del 1908, diretto da Émile Cohl dal titolo *Fantasmagorie*, dove accanto ai tratti di una linea bianca su un fondo nero appare una mano che disegna i tratti del cartone, proponendo un'esperienza di indecidibilità e disorientamento critico sul dispositivo.

Una seconda riflessione riguarda l'opera di Tony Oursler, *Phantasmagoria*, del 2013, dove un'esposizione di decine di disegni e dipinti realizzati appositamente con il dipartimento educativo belga del Musée des arts contemporains con le scuole locali offre un'istantanea dello stato immaginario della paura visto attraverso gli occhi dei ragazzi. Queste immagini riflettono una serie di iconografie dei film horror e una serie di questioni sociali che interessano i creatori. Dietro queste immagini è appeso uno schermo video traslucido, che mostra alternativamente animazioni di risonanza magnetica funzionale per la rilevazione delle bugie e tentativi di decifrare i percorsi neurali. Il tutto è scandito da vocalizzi lirici, riguardanti l'*hacking* e il furto d'identità. Infine, due visi gemelli preparano sincronicamente lo spettatore a un test di distorsione facciale con flash, che rivela un fenomeno di recente scoperta che produce grottesche distorsioni allucinatorie nelle visioni periferiche, rivelando l'attuale posizione della fantasmagoria nella neurologia (<https://tonyoursler.com/phantasmagoria-belgium>).

Altrettanto particolare è un'altra opera di Tony Oursler, *The Influence Machine* del 2003 a New York (<https://tonyoursler.com/the-influence-machine-new-york>) che focalizza un'interfaccia/membrana e una materializzazione degli assenti, attraverso la tecnologia del CAVE (Cave Automatic Virtual Environment). Si tratta di una tecnologia che permette di fare un'esperienza incarnata perché si condivide il proprio spazio fisico con alcuni oggetti virtuali.

Ma sia nel CAVE che nell'HMD-VR (Head-Mounted Display per la Virtual Reality), il corpo è ridotto a un unico punto di riferimento nel sistema computazionale. L'utente è in grado di interagire direttamente con il sistema e non è vincolato da fili o da dispositivi di puntamento.

Un ultimo esempio è dato da *Carne y Arena. Virtually present, physically invisible*, 2018 (<https://www.fondazioneprada.org/project/carne-y-arena/>), del regista Alejandro Iñárritu, dove il sottotitolo enfatizza il cambiamento del ruolo degli spettatori nella visione del film. Iñárritu rende osmotico lo scambio tra visione ed esperienza, nel quale si dissolve la dualità tra corpo organico e corpo artificiale. Nasce una fusione d'identità: un'unità psicofisica dove l'umano sconfina nell'immaginario e viceversa, una volta varcata la soglia del virtuale. L'installazione di realtà virtuale viene realizzata nell'intento di proiettare gli spettatori nella dura vita di un immigrato nell'atto di attraversare il confine tra Messico e Stati Uniti. In questo ultimo caso l'immersività è completamente realizzata.

In altri termini, il dispositivo della fantasmagoria presenta alcuni aspetti cruciali – la varietà di immagini, l'apparizione improvvisa, l'incredulità e l'immersività del pubblico – che ne hanno permesso la riemersione nei momenti di crisi e che ne giustificano gli usi metaforici legati al trauma e alla guerra. La possibilità di fare un'esperienza immersiva e incarnata all'interno di uno spettacolo di apparizione di fantasmi, in cui lo spettatore è anche partecipante attivo ne fa invece un dispositivo cruciale per la contemporaneità. In entrambi i casi, la fantasmagoria permette di venire a contatto con forme dell'irreale, in tutte le sue varianti possibili, e di riflettere sulla componente artistico e letteraria dell'esperienza del fantastico, inteso come esperienza dei limiti dell'umano, dimensione che supera la razionalità ma che rimane una componente necessaria dell'agire e del pensiero umano, come mostrerò nelle conclusioni.

Alle soglie dell'umano

Secondo quanto sostenuto da Milner, lo strumento ottico permette di superare i limiti dell'esperienza della visione e, in particolare, lo spettacolo della fantasmagoria ci consegna una nuova modalità dell'immaginazione:

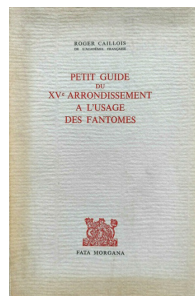
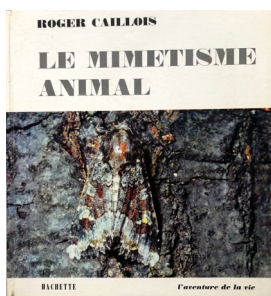
une nouvelle forme d'imagination tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une "autre scène" dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme de rêve, et qui constitue à la fois une voies d'accès vers le profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettent l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l'illusion, et le privant au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde. Cette nouvelle forme d'imagination, seuls les dispositifs optiques perfectionnés au cours du XVIII^e siècles et transférés par Robertson, entre autres, du domaine de la "physique amusante" au domaine du spectacle, permettaient de la décrire, parce qu'ils permettaient de penser le rapport fascinant et déceptif qui existe entre la réalité et la conscience qui la reflète, la déforme ou la transfigure.³⁰

La "ri-creazione dell'illusione" permette quindi di indagare le modalità dell'immaginazione impegnate nelle diverse facoltà umane, e in particolare in quella creatrice, già delineata nella filosofia kantiana ma che avrà grande fortuna anche nella ricerca letteraria novecentesca.

Seppure distanti dalla visione della fantasmagoria, intesa come spettacolo esaltante e giocoso, e dall'uso metaforico del fantasmagorico, utilizzato nei periodi di crisi e di conflitto mondiali, la riflessione di Roger Caillois sul fantastico permette di ricollegare alcuni fili che sono emersi in queste pagine.

³⁰ M. Milner, *La fantasmagorie*, op. cit., p. 23.

Mi riferisco a una riflessione sulla componente irreale che Caillouis rintraccia nel campo del mimetismo animale e poi anche in quello letterario, artistico e architettonico.³¹



Gli studi di Caillouis sull'immaginario danno accesso alla creazione di una dimensione altra, fatta di sogni, *rêverie* e immagini – assolutamente realistica, non irreale e fallace, mai surreale né soprannaturale –, attraverso la quale si rivelano i moderni fantasmi, si mettono in atto le paure dell'uomo, si cerca di capire il gioco dell'illusione e di vedere un baluginio di verità nel gioco delle apparizioni.

In due volumi epocali a distanza di pochi anni, *Le Mimétisme animal* (1963) e *Au cœur du Fantastique* (1965), Caillouis concentra la riflessione comune su due aspetti decisivi: il fantastico naturale e quello artistico, che troveranno una forma narrativa autobiografica e saggistica nella descrizione del fantastico architettonico del XV^e arrondissement di Parigi (Caillouis 1977). All'interno di questa teoria, che riunisce fatti e comportamenti

³¹ Cfr. R. Caillouis, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963; R. Caillouis, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; R. Caillouis, "De la féerie à la science-fiction", in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 voll., 1966; R. Caillouis, *Petite guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes*, Montpellier, Fata Morgana, 1977.

di esseri apparentemente distanti tra loro, è possibile collocare l'effetto illusorio della fantasmagoria come il preludio a una conoscenza profonda dell'essere, che va ben oltre la razionalità.

Nel volume dedicato al mimetismo animale lo studio delle forme del fantastico letterario viene ancorato alle forme di travestimento, trasfigurazione e *camouflage* delle specie animali, anche di generi differenti, secondo una riflessione che è ancora oggi molto fertile e si irradia in diverse direzioni di studi.³² La descrizione delle tre forme di mimetismo animale proposta da Caillois prevede una corrispondenza con altrettante forme di immaginazione umana, una loro correlazione diretta con le rispettive modalità di esecuzione, l'indicazione dello scopo di determinati comportamenti e, non da ultimo, la predisposizione di uno specifico genere sessuale per ogni forma di immaginazione mimetica. Non essendo soltanto il frutto di un'evoluzione culturale, il fantastico può dunque essere plausibilmente ricondotto a un nucleo pulsionale animale riadattato antropomorficamente e trova pertanto in questo fondamento la legittimazione alle sue ripetute manifestazioni, riscontrabili in tutte le culture e a tutte le latitudini.

D'altro lato, i tre stadi che Caillois individua nella letteratura dell'irreale – il meraviglioso, la narrazione fantastica e la fantascienza – assolvono una funzione equivalente:

Elles trahissent la tension entre ce que l'homme peut et ce qu'il souhaiterait pouvoir – suivant les âges, voler par les airs ou attendre les astres; entre ce qu'il sait et ce qui lui reste interdit de savoir. D'une part, elles prolongent dans l'imaginaire l'état présent de la puissance et de la connaissance d'un être dont l'ambition est sans bornes. De l'autre,

³² Per una rilettura del mimetismo animale di Caillois mi permetto di rimandare al mio "Sopravvivenze del mimetismo animale: lo sguardo, l'aptico e il postumano", in M. Cometa, R. Coglitore e V. Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Milano, Meltemi, 2022, pp. 151-182.

*comme ce même être est besogneux et fatigable, elles le bercent de l'éternel mirage de l'efficacité magique, instantanée, totale, qui ne lui coûterait que de faire un maître signe ou de prononcer un maître mot [...]. Ces fantaisies, en apparence les plus libres, dissimulent ainsi, sous des jeux différents de symboles, des nostalgies et des craintes qui se perpétuent à travers l'histoire et qui évoluent avec les changements que l'homme apporte à sa condition. Pour la part de cette dernière qui reste immuable, ces appréhensions et ces vœux demeurent fixes eux-mêmes. Mais, pour le reste, leur visage se transforme, traits et expression. Comme en filigrane, la fiction en porte l'effigie, et celle-ci, quoique floue et incertaine, est chaque fois identifiable, sinon révélatrice.*³³

In altre parole, Caillois nella nozione di fantastico include non solo le forme e i meccanismi della fantasmagoria, come spettacolo di apparizione dei fantasmi che incute paura e provoca piacere tra gli spettatori, ma anche le relative manifestazioni che riecheggiano nei tre regni della natura, fino a radicare nel corpo umano l'istinto animale primordiale.

In questa ottica il fantastico nutre l'immaginario e la fantasmagoria, perché da un lato, segna un momento di crisi, come nella angoscia della fantascienza letteraria, e dall'altro, rivaluta la *spectatorship* incarnata biologica ed ecomediale che ritroviamo nella nostra contemporaneità.

Riferimenti bibliografici

Albera François, Tortajada Maria, "Le dispositif n'existe pas", in Ead. (par), *Ciné-dispositifs*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, pp. 13-38.

Albera François, Tortajada Maria, "Il dispositivo non esiste!", in D'Alloia Adriano, Eugeni Ruggero (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, 2017, pp. 327-350.

³³ R. Caillois, "De la féerie à la science-fiction", op. cit., pp. 22-23.

- Albera François, Tortajada Maria (éds.), *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology across Media*, Amsterdam University Press, 2015.
- Cammarata Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi, 2008.
- Cammarata Valeria, Cometa Michele Coglitore Roberta, *Archaeologies of Visual Culture Gazes, Optical Devices and Images from XVIIIth to XXth Century Literature*, Göttingen, V&R, 2016.
- Caillois Roger, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963.
- Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Caillois Roger, “De la féerie à la science-fiction”, in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 voll., 1966.
- Caillois Roger, *Petite guide du XV^e arrondissement à l’usage des fantômes*, Montpellier, Fata Morgana, 1977.
- Casetti Francesco, “La questione del dispositivo”, in *Fata Morgana*, VII, 20, 2013, pp. 9-38.
- Casetti Francesco, *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*, Milano, Bompiani, 2023.
- Coglitore Roberta, *Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois*, in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi, 2008, pp. 275-309.
- Coglitore Roberta, *Sopravvivenze del mimetismo animale: lo sguardo, l’apτικό e il postumano*, in M. Cometa, R. Coglitore V. Cammarata, (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Milano, Meltemi, 2022, pp. 151-182.
- Cometa Michele, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.
- Cometa Michele, Alain Montandon, *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti editore, 2009.
- Cometa Michele, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2016.
- Cometa Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2017.

- Cometa Michele, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2020.
- Cometa Michele, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Milano, Meltemi, 2023.
- Deleuze Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- Didi-Huberman Georges, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- Foucault Michel, "Le jeu de Michel Foucault", *Ornicar? Bulletin Périodique du champ freudien*, n.10, juillet 1977: 62-93, ora in *Dits, écrits*, tome III, texte n. 206.
- Grespi Barbara, Violi Alessandra (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Milano, Aracne, 2019.
- Guindani Sara, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis, 2005.
- Gunning Tom, "Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique", *Cinémas*, 14 (1) (2003): 67-89.
- Huhtamo Erkki, Parikka Jussi, *Un'archeologia dell'archeologia dei media*, in D'Aloia Adriano, Eugeni Ruggero (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, 2017, pp. 295-326.
- Jay Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993.
- Kittler Friedrich, *Optische Medien*, Berliner Vorlesungen 1999, Berlino, Merve, 2002.
- Kofman Sarah, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Editions Galilée, 1973.
- Krauss Rosalind, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- Mannoni Laurent, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

- Mannoni Laurent, *Trois siècles de cinéma de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Milner Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- Mitchell Thomas W.J., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- Pesenti Campagnoni Donata, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino, UTET, 1995.
- Pesenti Campagnoni Donata, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, UTET, 2007.
- Rebecchi Marie, Alloa Emanuele, "Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione", intervista a Francesco Casetti, *Antinomie*, 12/07/2024 <https://antinomie.it/index.php/2024/07/12/schermare-le-paure-i-media-tra-proiezione-e-protezione/>
- Robertson Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, Paris, E. G. Robertson, 1831.
- Tononi Daniela, "Introduzione. Prospettive interdisciplinari per una rifunzionalizzazione della fantasmagoria", *Inverbis. Lingue letterature culture*, anno 12 (2) (2022): 8-11.
- Zielinski Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, 2006.
- Zotti Minici Carlo Alberto, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb, 1998.

*La fantasmagoria e il superamento
del fantastico ottocentesco.
Nuove forme dell'immaginario nella letteratura
della Grande Guerra*

DANIELA TONONI
Università degli Studi di Palermo

A partire dal primo conflitto mondiale la fantasmagoria si trasforma da semplice strumento di fascinazione e oggetto di seduzione estetica in figura di stile, traducendo un nuovo modo di intendere l'immaginario profondamente mutato nella collisione con la realtà della guerra. La crisi del romanzo post-naturalista e il trauma della Prima guerra mondiale che stravolge le coscienze dell'uomo del Novecento, trasforma infatti l'immaginario in strumento finalizzato a una più profonda interpretazione del reale.

L'immaginario¹ viene privato del suo potere compensatorio rispetto a una realtà deludente, poiché quest'ultima assume un senso di assurdità tale che l'immaginario stesso smette di esserne la sua consequenziale rappresentazione simbolica. L'immaginario è così percepito nel confronto con una realtà fortemente perturbante come più realistico del reale contingente e storico.

Questo nuovo rapporto fra reale e immaginario, dove il reale è privato di ogni carattere di prevedibilità, dove nulla può essere oggetto di previsione, trova nella fantasmagoria uno spazio di

¹ Per una evoluzione del concetto vedi C. P. Pérez, "L'imaginaire : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique", in *Littérature* 173 (2014): 102-116.

coesistenza utile a mostrare l'inimmaginabile all'interno di un tempo storico concreto. La fantasmagoria permette a immaginario e tempo storico di compenetrarsi all'interno dello spazio narrativo, e per questa ragione può considerarsi come una delle declinazioni possibili delle *variazioni imaginative* che Ricœur definisce come "*variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire*".²

Prima di comprendere le modalità di funzionamento della fantasmagoria nel racconto di guerra, è importante sottolineare come l'alterazione del rapporto fra reale e immaginario generata dopo la Grande Guerra – e in particolare a partire dagli anni Trenta – determini una profonda instabilità estetica, non più manifestazione di un certo fervore espressivo ma intesa come naturale conseguenza del rapporto problematico che gli intellettuali stabiliscono con la Storia e con la rappresentazione del reale. Se da un lato molti preferirono una scrittura intima come rifiuto della contingenza storica o la scrittura autoreferenziale, altri presero la strada della letteratura sociale capace di accettare la realtà anche nelle sue manifestazioni più dolorose. Per comprendere ancor meglio come la fantasmagoria rientri in un processo di trasformazione del sentire novecentesco è necessario, anche al fine di una sua più precisa teorizzazione come figura di stile, soffermarci su un autore che seppe, se non risolvere, almeno tradurre la tensione fra forze antinomiche del reale riuscendo ad integrare il romanzo tradizionale di stampo ottocentesco alle immagini-sogno ispirate al romanticismo tedesco rielaborando-

² P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, pp. 191-192. [Trad.: Varietà dell'esperienza temporale che solo la fiction può esplorare e che sono offerte alla lettura al fine di riformulare la temporalità ordinaria]. Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dei testi citati sono nostre.

le all'interno di una più complessa modernità. Mac Orlan, scrittore e intellettuale non certo tra i più noti, riuscì infatti a determinare la nascita di un nuovo immaginario capace di tradurre la vita immaginativa e la sensibilità di un'epoca nuova.

L'equilibrio del suo universo romanzesco tra l'illusione lirica e la minacciosa metamorfosi della realtà, riafferma l'utilità della letteratura d'immaginazione attraverso una nuova poetica dell'immaginario più in sintonia con la modernità e riprendendo forme della letteratura popolare, che mostrava una presa più diretta del reale. Mac Orlan integra così la Storia in un processo di trasfigurazione della realtà attraverso quello che lui definisce il «fantastico sociale», ovvero una forma di quella “variazione immaginativa” ricoeuriana, che unisce il regno dell'immaginario (fantastico) al regno del referenziale (sociale). Il fantastico macorlaniano che trova origine nell'esperienza della Prima guerra mondiale intesa come espressione di “un fantastico dolorosamente vissuto”³ diventa così attraverso una “presa diretta sulla

³ B. Baritaud, *Pierre Mac Orlan*, NRF, Gallimard, 1971, p. 71: “*C'est que l'affrontement de 1914 [...] n'a pas été une guerre ordinaire. Cette folie [...] a été, pour eux, approche du fantastique, du non-convenu, de l'exceptionnel. Sans doute les hommes de ma génération, qui n'ont pas véritablement connu la guerre, ont peine à imaginer l'apocalypse de 14. Pourtant, les échos que nous en trouvons dans les livres de Pierre Mac Orlan, ces souvenirs de villages pulvérisés, de paysages inutilisables montrent assez, sur le plan purement littéraire, que pour l'auteur l'expérience de la guerre a été celle d'un fantastique douloureusement vécu.*”

[Trad.: È che lo scontro del 1914 [...] non è stata una guerra ordinaria. Questa follia [...] è stata, per loro, un approccio al fantastico, all'inconcepibile, all'eccezionale. Senza dubbio gli uomini della mia generazione, che non hanno realmente conosciuto la guerra, fanno fatica a immaginare l'apocalisse del '14. Tuttavia, gli echi che ne troviamo nei libri di Pierre Mac Orlan, quei ricordi di villaggi distrutti, di paesaggi inutilizzabili, mostrano abbastanza, dal punto di vista puramente letterario, che per l'autore l'esperienza della guerra è stata quella di un fantastico dolorosamente vissuto].

vita, sulla strada”⁴ lo specchio di una condizione storica e sociale. È a questo «fantastico» che intendiamo guardare come presupposto teorico nella definizione della fantasmagoria come figura di stile. Il fantastico macorlaniano crea, infatti, l'insolito attraverso le fantasmagorie della città moderna, non solo proponendo un nuovo approccio alla realtà penetrandola, ma determinando anche la necessità di reinventare la poetica dell'immaginario. L'immaginario non è più concepito come un rifiuto della realtà o come una sua compensazione, ma come il risultato di un compromesso tra la sensibilità dell'uomo amplificata dalla violenza della guerra e le immagini insolite della modernità che immergono l'uomo in una fantasticheria attiva.

“Le Fantastique social” e “Le Fantastique en 1931”⁵ propongono così non solo una nuova concezione del rapporto fra fantastico e reale, ma rappresentano al contempo due testi-manifesto di una nuova poetica del reale in seguito all'alterazione che esso subisce dopo il primo conflitto mondiale.

L'inquiétude de notre temps est plus littéraire que réelle. Le but, qui est la mort, n'a jamais reculé ses limites et tout ce que l'on peut dire ou écrire ne change rien à ce triste résultat de l'effort individuel. L'humanité qui va de plus en plus vite vers un destin que nous ignorons, connaîtra de sombres apothéoses. La science mise au service de la guerre a renouvelé le visage du diable. Les catastrophes artificielles doivent tenir compte de l'autorité des buildings. La lumière des projecteurs révèle abominablement la vie larvaire de la nuit. [...] Chacun sait lire entre les lignes. C'est-à-dire que chacun sait découvrir un reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête de respirer afin d'écouter. Le

⁴ P. Mac Orlan, *Domaine de l'ombre*, Phébus, 2000, p. 166.

⁵ P. Mac Orlan, “Le fantastique en 1931”, in *La Revue des vivants* (1^{er} janvier 1931): 13-20.

*fantastique social, n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée.*⁶

Riconoscere che la fantasmagoria è strumento retorico sentito come necessario e come naturale conseguenza dell'esperienza diretta della guerra è abbastanza semplice se si guarda alla produzione di Mac Orlan e ad alcuni dei suoi romanzi. Fra questi *Les Poissons morts* – testo pubblicato nel 1917 e accompagnato dai disegni di Gus Bofa – unisce la dimensione del fantastico alla rappresentazione autentica della realtà attraverso la perfetta compenetrazione della scrittura diaristica e dell'invenzione romanzesca. In questo testo-documento l'imposizione di una nuova retorica della visione passa dalla trasfigurazione dello spazio così profondamente stravolto dal primo conflitto mondiale. Proprio nell'alterazione dello spazio è possibile riconoscere uno degli elementi più significativi del nuovo modo di intendere la fantasmagoria: se Max Milner nel sottolineare come il fantastico non sia soltanto legato alla sfera della rappresentazione ma sia generato contemporaneamente dal “rapporto *stranamente inquietante* tra una realtà che tende a darsi a vedere come coerente e compatta e un universo pulsionale che la fende

⁶ P. Mac Orlan, “Le fantastique social”, in *La Revue des vivants* 1 (novembre 1930) : 529-532. [Trad.: L'inquietudine del nostro tempo è più letteraria che reale. Il fine, che è la morte, non ha mai spostato i suoi limiti e tutto ciò che si può dire o scrivere non cambia nulla a questo triste risultato dello sforzo individuale. L'umanità, che va sempre più veloce verso un destino che ignoriamo, conoscerà oscure apoteosi. La scienza messa al servizio della guerra ha rinnovato il volto del diavolo. Le catastrofi artificiali devono tenere conto dell'autorità dei grattacieli. La luce dei riflettori rivela in modo abominevole la vita larvale della notte. [...]. Ognuno sa leggere tra le righe. Cioè, ognuno sa scoprire un riflesso della propria inquietudine dietro una cortina di alberi, davanti a un incrocio, all'angolo di una strada, dietro una porta mal chiusa. Ci sono minuti in cui il mondo smette di respirare per ascoltare. Il fantastico sociale non è altro che un'interpretazione più o meno ingegnosa di questa immagine piuttosto complicata].

o ne fa vacillare le prospettive”,⁷ la fantasmagoria novecentesca nasce al contrario dalla sollecitazione sul soggetto dello spazio trasfigurato dall’azione distruttiva della guerra.

Nei racconti sulla Grande Guerra la trasfigurazione della natura⁸ e la frammentazione della visione rappresentano quindi i presupposti estetici alla costruzione della fantasmagoria al fine di integrare una nuova e più complessa visione del reale. Spazio e tempo, costanti nel romanzo di ispirazione realista, stabiliscono nuove connessioni e si prestano a inedite configurazioni: il tempo perde la sua forma attraverso un processo di liquefazione che lo universalizza in una sospensione indefinita, lo spazio, e in particolar modo la natura, sembra assumere carattere di mistero e di indecifrabilità. Ne risulta così alterata la visione stessa poiché la rappresentazione di forme di vita, siano esse appartenenti al mondo vegetale o a quello animale, sembrano dissolversi generando nell’occhio di chi guarda immagini surreali, enigmatiche e indecifrabili. In questa liquefazione del tempo e trasfigurazione del reale, il linguaggio supera i limiti della descrizione oggettiva affrancandosi dal Naturalismo di fine Ottocento, per recuperare una dimensione dell’immaginario capace di restituire e di tradurre l’esperienza diretta della guerra di trincea. L’imposizione di un nuovo cronotopo legato alla narrazione dell’esperienza della guerra è evidente in molti testi di Mac Orlan, come ad esempio in *Les Poissons morts*:

Toute la nature environnante nous enveloppe de mystère. Une perversité indéchiffrable plane sur les choses. Le paysage nocturne semble mentir dans tous ses buissons, dans tous ses bocqueteaux, dans tous ses détails que la nuit

⁷ M. Milner, *La Fantasmagoria. Saggio sull’ottica fantastica*, Il Mulino, 1989, p. 259.

⁸ Si rinvia al testo di G. Mosse, *La Prima guerra mondiale e l’appropriazione della natura*, in Id., *L’uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

déforme et que le retour à la collectivité, en supprimant notre responsabilité de sentinelles, nous permet, cette fois, d'apprécier avec la sensibilité la plus lucide et la plus exaltée. À notre droite, dans le cloaque brumeux de la nuit où le ciel et la terre se mêlent, une lumière apparaît, s'éclipse, comme soufflée, et réapparaît de nouveau. Tout le monde regarde dans la direction, quand une autre lumière, cette fois à gauche, scintille quelques minutes, disparaît et luit de nouveau, plus faible et plus en arrière. D'autres lumières jouent dans la nuit. Les unes nous semblent peu distantes, les autres sont très éloignées. Un malaise général s'empare du bataillon en marche. Les hommes regardent à droite et à gauche. Les points lumineux, comme des feux follets, dansent autour de nous. Les lumières inexplicables nous guettent, nous accompagnent, de loin, près de l'horizon impénétrable.⁹

Il campo della visione sembra perdere i limiti reali della percezione dove, nella sovrapposizione confusa di cielo e terra, la natura avvolge l'uomo nel mistero e l'indecifrabile perversione investe le cose. La trasfigurazione che investe lo spazio, e che è dominata dalla luce frammentata la cui origine resta ignota, fa vacillare nei soldati ogni certezza a tal punto che tutto diventa inspiegabile e impenetrabile. Mac Orlan riesce così a opacizzare il reale perché questo diventi un luogo in cui l'uomo, spinto da sollecitazioni esterne, come l'effetto deformante dello scintillio delle esplosioni nel buio della notte, eser-

⁹ P. Mac Orlan, *Les Poissons morts*, Payot, 1917, p. 20. [Trad.: Tutta la natura che ci circonda ci avvolge di mistero. Una perversità incomprensibile aleggia su tutto. Il paesaggio notturno sembra mentire in ogni cespuglio, in ogni piccolo bosco, in ogni dettaglio che la notte distorce e che il ritorno alla collettività, togliendoci la responsabilità di sentinelle, ci permette, questa volta, di percepire con la sensibilità più lucida e più esaltata. Alla nostra destra, nel pantano nebbioso della notte dove cielo e terra si confondono, appare una luce, si spegne come se fosse soffiata via, e riappare. Tutti guardano in quella direzione, quando un'altra luce, questa volta a sinistra, brilla per alcuni minuti, scompare e si riaccende, più debole e più distante. Altre luci si muovono nella notte. Alcune sembrano vicine, altre sono molto lontane. Un senso di disagio prende il battaglione in marcia. Gli uomini guardano a destra e a sinistra. I punti luminosi, come fuochi fatui, danzano intorno a noi. Le luci inspiegabili ci osservano, ci accompagnano, da lontano, vicino all'orizzonte impenetrabile].

citi la sua sensibilità interpretando le visioni in successione che gli si propongono alla vista all'interno di uno spazio-tempo indefinito. La guerra diventa così un agente trasformatore che trasfigura il reale nella sua contingenza e determina una distorsione nella percezione soggettiva. La fantasmagoria nasce quindi da un doppio movimento: da un lato la trasfigurazione dello spazio e la consequenziale trasformazione del reale in "*étrange fantaisie*" per effetto della guerra; dall'altro un'accentuazione della sensibilità percettiva del soggetto. Ulteriore passaggio nella trasformazione della fantasmagoria in figura di stile è quella che permette di assegnare alla guerra una funzione estetizzante sul reale. La trasfigurazione del reale dove nulla è logico può assumere, ad esempio, i tratti di un dipinto cubista:

Étrange petite ville, dont les maisons bâties en planches se confondent avec les accidents et la couleur de la terre. C'est une mosaïque capricieuse et l'œil finit par isoler, parmi les feuilles et les blocs d'argile, des taches roses, orangées, vertes, jaunes, bleues, serties d'un trait noir qui les découpe et brise la ligne particulière à chaque objet. Nous déchiffrons un gigantesque tableau cubiste, se déroulant jusqu'au canal, dont l'eau, point encore maquillée, offre tout de même un point de repère où la raison et l'éducation classique de l'œil peuvent enfin s'arrêter. Le décor artificiel et rusé semble une image construite par fragments illogiques, comme les morceaux d'un puzzle découpés pour dérouter le chercheur sur la forme normale des objets qu'il doit reconstituer. C'est le cadre excessivement personnel de la guerre moderne, son style qui la rend incomparable avec les autres guerres.¹⁰

¹⁰Ivi, p. 22. [Trad.: Strana piccola città, le cui case costruite in tavole di legno si confondono con gli accidenti e il colore della terra. È un mosaico capriccioso e l'occhio finisce per isolare, tra le foglie e i blocchi di argilla, macchie rosa, arancioni, verdi, gialle, blu, incastonate da una linea nera che le delimita e spezza la forma particolare di ogni oggetto. Decifriamo un enorme quadro cubista che si estende fino al canale, la cui acqua, ancora naturale, offre comunque un punto di riferimento dove la ragione e la percezione classica dell'occhio possono finalmente fermarsi. Il decoro artificiale e astuto sembra un'immagine costruita da frammenti illogici, come i pezzi di un puzzle ritagliati per confondere chi cerca la forma normale degli oggetti che deve ricostruire. È il con-

Rovesciando le modalità di funzionamento del fantastico dove l'universo pulsionale del soggetto con i suoi desideri e le sue rimozioni interviene nell'interpretazione della realtà e nella costruzione di diverse prospettive, l'avventura nell'immaginario in cui domina la fantasmagoria non è legata alla psicologia dell'individuo e alla sua esperienza soggettiva della trasfigurazione della realtà, ma alla "psicologia dell'ambiente" che si trasforma sotto l'azione della luce speciale della modernità.

In questa atmosfera, mai priva di effetti di realtà, gli elementi portanti dell'avventura si trovano tra gli oggetti, gli ambienti e le sagome della modernità che, attraverso la proliferazione di nuove immagini, suggeriscono le forme di un nuovo pittoresco. Alla fantasia romantica¹¹ caratterizzata dall'inclusione del soprannaturale, Mac Orlan sostituisce una fantasia moderna in cui il processo di produzione dell'immaginario si avvicina appunto al fantasmagorico. In questa nuova definizione del fantasmagorico, il valore documentario contestato duramente a Mac Orlan per alcuni dei suoi romanzi rappresenta al contrario l'elemento essenziale del suo "fantastico sociale" senza il quale l'immaginario rimarrebbe imbrigliato nella sola dimensione del fantastico.

Se Mac Orlan ci permette di individuare i primi esempi di trasformazione della fantasmagoria in figura di stile attraverso il superamento dell'estetica romantica, Henri Barbusse autore de *Le Feu. Journal d'une escouade. Roman*, ci consente di valutare altri aspetti legati alla fantasmagoria e alla sua trasformazione rispetto alla tradizione ottocentesca. Fra i romanzi di Barbusse, *Le Feu*, che Mosse definisce ritratto realistico di un drappello di

testo estremamente personale della guerra moderna, il suo stile che la rende unica rispetto alle altre guerre[.]

¹¹ Rimandiamo a tal proposito al testo di Mac Orlan, *Chroniques de la fin d'un monde*, che raccoglie diversi testi pubblicati nel 1939.

soldati in trincea¹² riconoscendone l'indiscusso valore e l'autenticità, permette di definire la fantasmagoria come tecnica di rappresentazione del reale.

Questo romanzo, infatti, che condivide sul piano della narrazione letteraria i medesimi obiettivi del movimento *Clarté*,¹³ il cui fine era quello di opporsi a qualsiasi forma di nazionalismo e di militarismo, viene inizialmente pubblicato a puntate ne *L'Œuvre* a partire dall'agosto 1916 e nel novembre dello stesso anno pubblicato presso le edizioni Flammarion. I manoscritti dell'opera e il carteggio con la moglie, conservati alla Biblioteca Nazionale di Francia, testimoniano le difficoltà che ne caratterizzarono la redazione poiché Barbusse, dopo essersi arruolato e aver combattuto nel 231° reggimento della fanteria, dovette allontanarsi dalla prima linea ed essere trasferito alla fine del 1915 tra le fila dei barellieri, poi nello Stato maggiore della 21ª compagnia e ancora, a causa delle deboli condizioni fisiche, in una milizia territoriale, fino ad essere temporaneamente riformato nel 1917.¹⁴

Come ricorda Philippe Baudorre¹⁵ il romanzo nasce infatti in due momenti di scrittura: mentre il primo, intimo e immediato,

¹² Cfr. G. Mosse, *Le guerre Mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 220.

¹³ Il romanzo di Barbusse precede di fatto di qualche anno l'esperienza del gruppo "Clarté" (1919) di cui anticipa lo slancio pacifista. Il gruppo *Clarté* e con esso l'omonima rivista aveva come fine quello di opporsi a qualsiasi forma di nazionalismo e di militarismo. Fondato da Barbusse stesso, il gruppo si proponeva come obiettivo la creazione di altri gruppi simili in Francia e all'estero, al fine di costituire l'*Internationale de la pensée*, formata da intellettuali e artisti che misero la propria individualità intellettuale al servizio di quella che viene chiamata la "Rinascita dell'umanità". (Cfr. H. Barbusse, "Le Groupe Clarté", *L'Humanité* (10 mai 1919)).

¹⁴ Cfr. H. Hertz, *Henri Barbusse, son œuvre, étude critique*, Paris, Édition du Carnet-Critique, 1920.

¹⁵ P. Baudorre, "Allocution", in *Les Cahiers Henri Barbusse* (1916) : 21-22. Cfr. anche P. Baudorre, *Barbusse, Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995.

coincide con i diari scritti durante la guerra, il secondo comincia nell'attimo in cui Barbusse decide di riflettere e di dare una forma alle sue annotazioni, senza tuttavia trasformarle in oggetto estetico e restando semplicemente "*un poilu qui écrit*".¹⁶ Lontani da una falsificazione del reale, l'esperienza vissuta e la sua configurazione narrativa, la storia e la finzione coesistono così simultaneamente attraverso le descrizioni e i dialoghi. Questo doppio registro è evidente sin dal titolo *Le Feu. Journal d'une escouade. Roman* dove al riferimento storico a quella che venne chiamata la "generazione del fuoco", si aggiungono i termini ossimorici *journal* e *roman* che anticipano nel paratesto la specificità strutturale che distingue *Le Feu* dai romanzi della stessa epoca.

Le Feu è il romanzo che disturba l'esaltazione dell'identità nazionale, chiamando l'uomo al pacifismo e all'internazionalismo, che rompe con la tradizione nazionalistica e patriottica, offrendosi a modello per la letteratura degli anni Venti poiché apre al realismo della Grande Guerra e restituisce, seppur non in termini storiografici, gli orrori del conflitto. Molti critici, infatti, come Léon Riegel o Albert Thibaudet (1938) apprezzandone il valore, riconobbero come il realismo incondizionato del romanzo, si offrisse a modello di tanta letteratura pacifista di cui Barbusse è a ragione riconosciuto come l'iniziatore.

Nel romanzo di Barbusse l'esasperazione di alcuni aspetti della guerra non è infatti attribuibile ad una strategia autoriale atta a commuovere facilmente il lettore, come spesso gli venne rimproverato, ma è legata all'esigenza di compensare l'indicibile con la finzione, attraverso quella che Beaupré definisce "illusione retrospettiva"¹⁷ mettendo il lettore nella condizione di *vedere*

¹⁶ P. Baudorre, *Barbusse, Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 21-22.

¹⁷ N. Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Editions, 2006, pp. 119-124.

ogni espressione della violenza.¹⁸ È in questa alterazione ed esasperazione della realtà che Barbusse usa la fantasmagoria come dispositivo narrativo anche alla luce del suo rapporto con lo spazio e con il tempo configurandosi come figura dell'illusione retrospettiva.

Alla luce della nostra riflessione sui testi di Mac Orlan utili a definire la fantasmagoria come figura del fantastico sociale, il confronto con l'opera di Barbusse¹⁹ ci permette di meglio definire la trasfigurazione della natura, la sospensione del tempo utile a riproporre il tempo immobile delle trincee e l'alterazione dello spazio come costanti della fantasmagoria del romanzo di trincea: la fantasmagoria attiva l'integrazione della rappresentazione della grande guerra all'interno di un processo cosmico che interessa e confonde i quattro elementi della natura e in particolar modo terra e acqua. Il processo di liquefazione dello spazio e la trasfigurazione della natura si impongono come costanti nella rappresentazione delle conseguenze catastrofiche del conflitto: l'evocazione dell'acqua sporca che corrode i colori, i rilievi che si sbriciolano sotto l'azione della "spazzatura liquida" stravolgono il paesaggio tanto da renderlo simile al fiume Stige:

Je n'oublierai jamais l'aspect de ces campagnes sans limites sur la face desquelles l'eau sale avait rongé les couleurs, les traits, les reliefs, dont les formes attaquées par la pourriture liquide s'émiettaient et s'écoulaient de toutes parts, à travers les ossatures broyées des piquets, des fils de fer, des charpentes – et, là-dessus, parmi ces sombres immensités de Styx, la vision de ce frissonnement de raison, de

¹⁸ Cfr. N. Beaupré, "De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien", *Vingtième Siècle, revue d'histoire* 112 (octobre-décembre 2011): 41-55.

¹⁹ Per un maggiore approfondimento della questione si veda: L. Spitzer, *Henri Barbusse*, Bonn, Cohen, 1920 e Aa. Vv., "Colloque Henri Barbusse", *Europe* (septembre 1974).

logique et de simplicité, qui s'était mis soudain à secouer ces hommes comme de la folie.

On voyait que cette idée les tourmentait : qu'essayer de vivre sa vie sur la terre et d'être heureux, ce n'est pas seulement un droit, mais un devoir – et même un idéal et une vertu ; que la vie sociale n'est faite que pour donner plus de facilité à chaque vie intérieure.²⁰

Questo processo di devastazione cosmica che ha trasformato la terra “in deserto immenso e pieno di acqua” tanto che anche la luce “pallida” sembra liquefarsi,²¹ investe anche gli uomini che – morti o vivi che siano – appaiono identici sotto la stessa uniforme per effetto di una continua deformazione: “*Et puis, ici, attachés ensemble par un destin irrémédiable, emportés malgré nous sur*

²⁰ P. Mac Orlan, *Le Feu. Journal d'une escouade. Roman*, Paris, Flammarion, 1965, p. 360. [Trad. : Non dimenticherò mai l'aspetto di queste campagne infinite, le cui superfici erano state corrose dall'acqua salata che aveva distrutto i colori, i contorni, le forme; dove le strutture, erose dal marciume liquido, si sgretolavano e crollavano da ogni parte, tra le ossa frantumate dei pali, dei fili di ferro, delle strutture di legno – e in mezzo a queste enormi distese oscure dello Stige, la visione di quel fremito di ragione, logica e semplicità che cominciava a scuotere quegli uomini come se fosse follia. Si vedeva che quest'idea li tormentava: che cercare di vivere la propria vita sulla terra e di essere felici non è solo un diritto, ma anche un dovere – e anzi un ideale e una virtù; che la vita sociale esiste solo per rendere più facile la vita interiore di ciascuno].

²¹ *Ivi*, p. 27: “*Là-haut, très haut, très loin, un vol d'oiseaux terribles, à l'haleine puissante et saccadée, qu'on entend sans le voir; monte en cercle pour regarder la terre. La terre ! Le désert commence à apparaître, immense et plein d'eau, sous la longue désolation de l'aube. [...] Il ne pleut pas, mais tout est mouillé, suintant, lavé, naufragé, et la lumière blafarde a l'air de couler. On distingue de longs fossés en lacis où le résidu de nuit s'accumule. C'est la tranchée*”.

[Trad.: Lassù, molto in alto, molto lontano, un volo di uccelli terrificanti, dal respiro potente e convulso, che udiamo pur non vedendolo, sale in cerchio per guardare la terra. La terra! Il deserto comincia ad apparire, immenso e pieno d'acqua, sotto la lunga desolazione dell'alba. Non piove, ma tutto è bagnato, zuppo, lavato, naufragato e la luce pallida sembra liquefarsi. Si intravedono lunghi e labirintici fossati in cui si accumulano i resti della notte. È la trincea].

*le même rang, par l'immense aventure, on est bien forcé, avec les semaines et les nuits, d'aller se ressemblant. L'étroitesse terrible de la vie commune nous serre, nous adapte, nous efface les uns dans les autres. C'est une espèce de contagion fatale".*²²

Ma la fantasmagoria è tanto più complessa quando consente la trasfigurazione e contemporaneamente l'assimilazione dell'uomo alla natura attraverso l'alterazione del sistema della visione. Basti a tal proposito pensare al passo nel quale i soldati perdono le loro fattezze umane e si confondono con la natura: "*Dans la paroi, derrière moi, se creuse une excavation, et là un entassement de choses horizontales se dresse comme un bucher. Des troncs d'arbres ? Non : ce sont les cadavres*".²³

In questo estratto l'alterazione della visione che porta alla disumanizzazione dei soldati è determinata dalla posizione del soggetto rispetto allo spazio – considerato il fatto che esso dà le spalle a ciò che descrive – e dall'indecifrabilità dell'oggetto della visione come dimostrato dall'espressione fortemente generica "ammasso di cose orizzontali". A questo si aggiunge l'alterazione della prima percezione visiva e il riferimento alla dimensione cosmica della natura (tronchi) attraverso metafora implicita negata da "No: cadaveri".

Molte delle fantasmagorie restituiscono così il processo di bestializzazione a cui sono sottoposti gli uomini/soldati costretti dalla guerra a regredire a un'era preistorica e a trasformarsi in masse enormi e difformi simili agli orsi²⁴ in balia di una trasformazione cosmica che interessa natura e uomini.

²² *Ivi*, p. 40. [Trad.: E poi, qui, legati da un destino ineluttabile, trascinati nel medesimo rango, dall'immensa avventura, siamo obbligati, con il passare delle settimane e delle notti ad assomigliarci. L'angustia terribile della vita comune ci stringe, ci adatta, ci cancella reciprocamente. È come un'epidemia fatale].

²³ *Ivi*, p. 247. [Trad.: Nella parete dietro me, si allarga uno scavo, e là un ammasso di cose orizzontali si erge come un rogo. Tronchi d'albero? No: cadaveri].

²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 21.

Queste fantasmagorie che investono gli uomini restituiscono così il processo di annientamento identitario che di fatto ha coinvolto i soldati impegnati in battaglia tanto da rendere uguali sia i sopravvissuti, che rifiutano un processo di identificazione e che sono vestiti con l'uniforme della miseria, sia i morti, che di fatto si somigliano, dice Barbusse, "come fossero nudi": "*Tous ces hommes à face cadavérique, qui sont devant nous et derrière nous, au bout de leurs forces, vides de paroles comme de volonté, tous ces hommes chargés de terre, et qui portent, pourrait-on dire, leur ensevelissement, se ressemblent comme s'ils étaient nus*".²⁵

Le fantasmagorie del romanzo di Barbusse si configurano anche in senso ricoeuriano come variazioni immaginative poiché simulano esperienze vissute senza alterarne il rapporto con la realtà.

Secondo Ricœur racconto storico²⁶ e finzione letteraria finiscono sempre per convergere: entrambe riproducono il passato anche se in modo differente. E così il passato riprodotto dal racconto storico è analogo alla realtà vissuta, mentre la finzione permette attraverso un processo di riformulazione una lettura più profonda della realtà. *Le Feu* è il romanzo che produce effetti tra loro discordanti generati proprio dalla fantasmagoria: così se il legame con la vita di trincea è percepito come autentico da molti, e non si ha assolutamente quello che Ricœur definisce "la neutralizzazione del tempo storico" perché include esperienze reali, altri vi vedono l'artificiosità nell'esasperazione della guerra. In realtà, Barbusse sovrappone storia e finzione conferendo

²⁵ *Ivi*, p. 352. [Trad.: Tutti questi uomini dal viso cadaverico, che si trovano davanti e dietro di noi, stremati, ormai incapaci di parola e volontà, tutti questi uomini carichi di terra, e che portano, si direbbe, la loro stessa sepoltura, si somigliano come fossero nudi].

²⁶ Cfr. A. Thomasset, *Paul Ricoeur, une poétique de la morale : aux fondements d'une éthique*, Peeters Pub, 1996.

alla fantasmagoria la forza di liberare i “possibili nascosti del passato effettivo”.²⁷

In conclusione, le critiche mosse a Barbusse e alla sua opera che lamentavano l'assenza di una rappresentazione autentica della realtà rimproverando all'autore numerosi abusi letterari non permisero in fondo di riconoscere gli elementi distintivi di un nuovo fare poetico: la sostanziale differenza fra la prima parte del romanzo più realistica e fedele alla realtà dei fatti e la seconda parte caratterizzata da numerose figure di stile, consente in particolar modo alla fantasmagoria di integrare il tempo storico e il tempo fittizio, al fine di definire quelle esperienze fittizie del tempo che Ricoeur chiama appunto, variazioni immaginative.

Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv., “Colloque Henri Barbusse”, *Europe* (septembre 1974).
- Barbusse Henri, “Le Groupe Clarté”, *L'Humanité* (10 mai 1919).
- Barbusse Henri, *Le Feu. Journal d'une escouade. Roman*, Paris, Flammarion, 1965.
- Baritaud Bernard, *Pierre Mac Orlan*, NRF, Gallimard, 1971.
- Baudorre Philippe, “Allocution”, *Les Cahiers Henri Barbusse*, 1916: 21-22.
- Baudorre Philippe, *Barbusse, Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1995.
- Beaupré Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006
- Beaupré Nicolas, “De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien”, *Vingtième Siècle, revue d'histoire* 112 (octobre-décembre 2011): 41-55.

²⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, *Le Temps raconté*, op. cit.

- Pérez Claude Pierre, "L'imaginaire: naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique", *Littérature* 173 (2014): 102-116.
- Hertz Henri, *Henri Barbusse, son œuvre, étude critique*, Paris, Édition du Carnet-Critique, 1920.
- Mac Orlan Pierre, *Les Poissons morts*, Payot, 1917.
- Mac Orlan Pierre, "Le fantastique social", *La Revue des vivants* 11 (novembre 1930): 529-532.
- Mac Orlan Pierre, "Le fantastique en 1931", *La Revue des vivants* (1^{er} janvier 1931): 13-20.
- Mac Orlan Pierre, *Le Feu. Journal d'une escouade. Roman*, Paris, Flammarion, 1965.
- Mac Orlan Pierre, *Domaine de l'ombre*, Phébus, 2000.
- Mac Orlan Pierre, *Chroniques de la fin d'un monde*, Paris, Éditions Carrouche, 2009.
- Milner Max, *La Fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Mosse George, *La Prima guerra mondiale e l'appropriazione della natura*, in Id., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Mosse George, *Le guerre Mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- Ricoeur Paul, *Temps et récit*, tome III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Spitzer Leo, *Henri Barbusse*, Bonn, Cohen, 1920.
- Thibaudet Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
- Thomasset Alain, *Paul Ricoeur, une poétique de la morale : aux fondements d'une éthique*, Leuven, Peeters, 1996.

Le corps intermédiaire : jouer avec le spectre des images pour survivre à la mort dans les camps

NELLA ARAMBASIN

Université Marie et Louis Pasteur, CRIT (UR 3224), F-25000 Besançon, France

Introduction : de la fantasmagorie à la médiumnité

Les fantasmagories acquièrent au XX^e siècle une nouvelle dimension anthropologique qui ne saurait plus se réduire à l'*inquiétante étrangeté* des psychés en déroute, qui aux frontières du réel frayaient avec la mort dans la littérature fantastique du siècle précédent. Alors que les écrivains se faisaient l'écho de psychoses singulières, dorénavant la folie et l'effroi empiètent si communément sur le réel, qu'il faut tenir les fantasmagories pour un écho de l'état du monde, d'autant plus que la mort devient irrécusable dans les camps de prisonniers, de concentration et d'extermination durant la Deuxième Guerre mondiale.

À la différence de l'approche psychophysiologique des perturbations sensorielles à la fin du XIX^e siècle,¹ le récent "tournant spectral" dans les sciences humaines et sociales incite à étendre aux expériences concentrationnaires "les concepts de 'hantise' et de 'spectralité' comme instruments d'analyse", qui, loin de s'opposer à la raison scientifique, déplacent les limites du savoir positif en se préoccupant de "ce qui échappe à

¹ P. D'Andrea, "L'au-delà : littérature et spiritisme au XIX^e siècle", in Sylvain Ledda (éd.), *Mondes invisibles*, Paris, L'Herne, 2023, p. 21.

l'observation".² Que la réalité concentrationnaire puisse mettre en pratique et en forme l'invisibilité, oblige à s'interroger sur le dispositif historique et collectif des productions spectrales,³ dont le regard cinématographique et la société du spectacle sous-tendent l'émergence.⁴

Avec le Fantascopie, le physicien Robertson avait d'emblée cherché à créer techniquement l'illusion du retour des morts, auquel il ne s'agissait pas tant de croire que de prendre collectivement plaisir en frissonnant d'horreur. Entre ces premières représentations publiques de fantasmagories lumineuses en 1778 et l'immense panorama circulaire que le peintre de batailles Édouard Detaille réalise en 1882 pour donner l'effarante sensation de participer à la guerre franco-prussienne de 1870, le spiritisme aura fait son entrée et marqué l'obsolescence du fantastique.⁵ Le phénomène spirite est suffisamment massif pour intéresser aussi bien la communauté des endeuillés, en quête d'une communication directe avec les soldats tombés au combat, que les scientifiques munis d'appareils audiovisuels d'enregistrement des présences et des voix d'outre-tombe. La photographie d'une part, comme l'écriture par libre association ou automatisme de l'autre, parce qu'elles prospectent l'invisible et l'inouï, contribuent à l'élargissement du spectre des apparences. Dès lors, "la figure du

² M. Berton, "Cinéma, fantômes et médiums", *Critique : Le grand retour des fantômes* 884-885 (2021) : 106.

³ Cf. S. Rongier, *Théorie des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Belles Lettres, 2016.

⁴ Cf. *Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907)*, catalogue d'exposition Musée d'Orsay, Paris, Coédition Musées d'Orsay et de l'Orangerie/RMN, 2021.

⁵ G. de Maupassant, "Le Fantastique" (7 octobre 1883), in *Choses et autres*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 208 : "le charlatanisme des spirites. C'est fini."

médium entendue au double sens, technologique et spirite”,⁶ assure la jonction phénoménologique entre les morts et les vivants ; elle incorpore physiquement et psychiquement les esprits suivant un rituel social qui a ses protocoles et sa doctrine. De la guerre de 1870 à la Première Guerre mondiale, le spiritisme s’étend, et comme le relate en 1926 l’écrivain écossais et photographe spirite Arthur Conan Doyle,⁷ les fantômes continuent de circuler sur la ligne de front, dans les tranchées, ainsi que par le relais des médiums en privé.

Que la Deuxième Guerre mondiale mette un terme à l’engouement spirite n’interrompt cependant pas l’activité des spectres, qui continuent d’étendre leurs ombres sur le réel. En ce sens, la médiumnité elle-même, comme capacité à occuper une position intermédiaire entre deux niveaux de réalité visible et invisible, mérite d’être interrogée dans le contexte concentrationnaire : en lieu et place de la technologie, le corps y prend le relais des “*haunted media*”⁸ pour devenir une “spectralité sans fantasma”.⁹ La communication avec les morts n’y est certes pas recherchée, mais elle est relayée par une interface avec la mort où le corps étant le média, est aussi le message. De même que l’ethnographie cherche à décrire les formes culturelles des canaux de communication entre les vivants et les défunts,¹⁰ le

⁶ M. Berton, op. cit., p.109.

⁷ C. Doyle, *Histoire du spiritisme* [*The History of Spiritism*, 1926-1927], trad. fr. Claude Gilbert, Paris, Dunod, 2013 : chap. 23 : “Le spiritualisme et la guerre de 1914-1918”, pp. 443-460 et “[Sur le front en Septembre 1916]” témoignages du *Person’s Magazine* (août 1919), pp. 190-191.

⁸ Cf. J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, Duke University Press, 2000.

⁹ Cf. E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, M.A. Mangini (a cura di), *Ritorni Spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2018.

¹⁰ G. Delaplace, *La voix des fantômes. Quand débordent les morts*, Paris, Seuil, 2024.

corps intermédial décrit différents modes médiumniques ou manières de s'entretenir avec la mort dans un continuum entre survivre et revenir des camps. Captée à vif, la mort entretiendrait avec les détenus une hantise dont il s'agit de souligner le caractère intermédial, d'abord à partir de plusieurs témoignages des rescapés des camps, puis en suivant trois procédures imbriquées – littéraire, théâtrale, picturale – ayant amené la spectralité à mettre en jeu le réel.

1. La forme fantasmagorique du revenant

Suivant le constat de Robert Antelme à son retour du camp de Dachau – “je n'étais pas un homme de la terre. J'insiste sur ce fait qui me hante rétrospectivement” –, ¹¹ on peut tenir les témoignages pour des hantises écrites par des êtres absents au présent. Si la hantise est la forme d'existence littéraire des survivants, ¹² elle n'est ni fictionnelle, ni martienne comme pouvait l'être l'expérience spirite d'Helen Smith. ¹³ Cognitive, elle engage un “au-delà de la connaissance” que Charlotte Delbo rapporte avec elle à son retour d'Auschwitz, mais qu'elle doit “désapprendre” pour vivre à nouveau parmi les vivants, ¹⁴ l'appartenance à l'espèce humaine devenant problématique pour tout sujet qui en aura été expulsé. ¹⁵ Aussi va-t-elle reléguer cet

¹¹ R. Antelme, *Autour d'un effort de mémoire*, Paris, Maurice Nadeau, 1987, p. 96.

¹² M.C. Pavis, “Revenances et hantises dans les récits des camps de Jorge Semprun”, *Conserveries mémorielles* 18 (2016) <http://journals.openedition.org/scd1.univ-fcomte.fr/cm/2275> consulté le 22 novembre 2024.

¹³ P. D'Andrea, op. cit., pp. 19-22.

¹⁴ C. Delbo, *Auschwitz et après*, t. II, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 187.

¹⁵ M. Revault d'Allonnes, “À L'épreuve des camps : l'imagination du semblable”, in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 554.

au-delà dans l'invisibilité spectrale, comme *une connaissance inutile* qui concerne des "histoires de revenants" auxquelles il vaut mieux "ne pas croire", puisque la croyance seule accorde encore foi à des "spectres revenants".¹⁶ Par un "effet de miroir" qui resitue la fantasmagorie dans sa généalogie littéraire,¹⁷ la véracité du réel vacille devant le vide laissé par une identité sans reflet dans le passé et donc sans ombre pour l'attester au présent. Si la spectralité ouvre ainsi un point de vue singulier sur une conscience collective plongée dans le déni ou l'oubli, l'état liminal où Delbo circule dorénavant, esquisse un "état intermédiaire entre la vie et la mort dans lequel se sentent coincés les survivants de la Shoah" :¹⁸ "Je reviens d'un autre monde/dans ce monde/ [...] Pour moi/Je suis encore là-bas/et je meurs/là-bas/chaque jour un peu plus/je remeure [...]".¹⁹

Si revenir signifie avoir été morte et mourir encore, tous les revenants peuvent aussi être appelés "crevards" à la manière progressive de Varlam Chalamov,²⁰ ou "Lazares de cette longue mort"²¹ à la manière biblique de Jorge Semprun, mourir étant devenu une forme de vie. Pareillement paradoxal est le corps spectral, qui tout en relevant de l'invisibilité "se fait image", articulant l'antique couple philosophique du "*eikôn/eidôlon*"

¹⁶ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 187.

¹⁷ Cf. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, pp. 95-137.

¹⁸ B. Munaro, "Spectralité et écriture du retour. Regards sur les récits après la Shoah : Charlotte Delbo et Leib Rochman", in M. Colleoni, A. Grassi (a cura di), *Spettraltà. Tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze*, Bergamo, Lubrina, 2019, p. 274.

¹⁹ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., pp. 179-180.

²⁰ V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, trad. russe Katia et Olivier Simon, Paris, Denoël, 1969, pp. 20-21.

²¹ J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 262.

(“c’est-à-dire du vrai semblant et du faux-semblant”, à la fois ressemblance et simulacre, présence-absence et défaut d’être).²² En effet, l’état spectral que les revenants tentent de rendre perceptible est une sorte d’état médiumnique où la mort, au lieu de les figer subitement comme à l’entour, se met en mouvement à leur corps défendant, cinématiquement.

Ainsi que le remarque Luba Jurgenson à propos des premiers récits concentrationnaires de Varlam Chalamov, ceux-ci “ont véritablement valeur de photographies prises sur le vif, d’images qui se détachent directement du corps”,²³ du fait que “l’image visuelle, sonore, tactile, etc., est engendrée dans le corps, pour ainsi dire ‘sécritée’ par le corps”, alors même que l’état psychologique du détenu rend problématique “la présence du sujet à lui-même”.²⁴ La matérialité des images fait pendant à la négation du sujet dans les camps, et plus encore à la substitution de celui-ci par un semblant organique. Car l’être vivant est réduit à l’“objet ‘jetable’”²⁵ de son corps qui, en survivant malgré tout ou en ne mourant toujours pas, rend seul témoignage d’une illusion de vie. Cette “relation qui mime l’humanité mais reste fondamentalement réifiée” est qualifiée de fantasmagorique, suivant le sens marxisant ajouté par Walter Benjamin au sens premier du terme.²⁶

²² Y. Hersant, “Spectres de Derrida (et d’ailleurs)”, *Critique : Le grand retour des fantômes* 884-885 (2021) : 13-14.

²³ L. Jurgenson, *Préface à V. Chalamov, Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier et Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 10.

²⁴ L. Jurgenson, *L’expérience concentrationnaire est-elle dicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, pp. 40-54.

²⁵ L. Jurgenson, *Préface à V. Chalamov, Récits de la Kolyma*, op. cit., p. 15.

²⁶ B. Tackels, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, p. 93.

Dans les camps, la réification de l'humain est un processus en perpétuel mouvement, produisant la forme fantasmagorique du vivant dans un rapport au réel qui est celui d'un membre-fantôme inexistant, mais qui bouge encore en se rappelant à lui-même. Cette matière en mouvement recèle cependant un autre niveau de réalité, celui des "bandes de la mémoire" à partir desquelles s'élabore le témoignage concentrationnaire des revenants : "une stratification complexe qui mime celle de l'expérience".²⁷

2. La hantise cinématographique des camps

Suivant l'analyse benjaminienne de la reproductibilité, on peut accorder à ce mimétisme une vérité, plutôt que de le rabattre sur le plan moral et idéologique de l'inauthenticité. Parce que les représentations d'une expérience vécue ne sont définitivement plus auratiques, que leur origine perdue et leur transmission orale impossible imposent une autre perception et réception, elles trouvent de nouvelles techniques de médiation. Elles accèdent notamment avec l'image cinématographique à un niveau de réalité que Deleuze conceptualise en 1985 dans *L'image-temps*, quand il explique en particulier comment "le temps sort de ses gonds" :

Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. [...] Les faux-raccords sont la relation non-localisable elle-même : les personnages ne les sautent plus, mais s'y engouffrent. [...] Il fallait le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-raccords. L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme. Cette image est virtuelle, par opposition à l'actualité de l'image-

²⁷ L. Jurgenson, *Préface à V. Chalamov, Récits de la Kolyma*, op. cit., p. 10.

mouvement. Mais, si virtuel s'oppose à actuel, il ne s'oppose pas à réel, au contraire.²⁸

Ayant métabolisé la mort au quotidien, aussi virtuelle que réelle, le fantôme qui hante les camps rejoint la hantise cinématographique. C'est justement à partir du mouvement aberrant des corps-objets et des faux-raccords qu'une "mémoire cinématographique de la Shoah" aura produit une filmographie qui ne cesse jusqu'à aujourd'hui de produire des images comme autant de "différentes mémoires [mises] en jeu depuis l'après-guerre".²⁹ Le récit concentrationnaire lui-même correspond à une "démarche cinématographique",³⁰ voire à une "ruse cinématographique" qui découpe les images "en séquence" et organise "une unité temporelle qui englobe plusieurs réalités entrelacées", le lecteur étant lui-même amené à "visionner une partie des images, comme un film pris en cours", tel un "cotémoin qui éprouve un vertige réel face à l'image du gouffre dans une salle de cinéma, et en sort transformé". L'expérience du gouffre se partage comme un spectacle commun, compréhensible et transmissible parce que fantasmagorique, et qui inclut les lecteurs-spectateurs parmi les spectres.

Pertinente est en ce sens l'édition française de 1969 des *Récits de la Kolyma*, introduite par "La nausée", une mise au point visuelle où Chalamov se croyant d'abord insecte sous l'œil d'un immense Gulliver, passe à une focale élargie et collective : "Je ne pouvais que me souvenir, et de vieilles scènes d'épouvante défilaient devant mes yeux comme des images de cinéma muet où sautillent

²⁸ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 59.

²⁹ P. Mesnard, "La mémoire cinématographique de la Shoah", in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 473.

³⁰ L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible ?*, op. cit., pp. 53, 59, 51, 53, 46, 59.

des silhouettes en noir et blanc”.³¹ Chez Semprun également, l’image cinématographique provient d’une caméra intérieure qui permet de saisir plusieurs décennies après le retour de Buchenwald ce que la perception ordinaire n’atteint pas :

Mais le souvenir existe, quelque part, au-delà de l’oubli apparent. [...] Des mots effacés par le tourbillon du temps se font entendre à nouveau. Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n’avait jamais été développée : personne n’aura vu ces images, mais elles existent.³²

La hantise assure l’interface intermédiaire qui relie entre eux les sons infrasonores et les images enfouies, dont l’écriture assure à son tour la médiation comme espace de développement où émerge ce plan de réalité autrement inaccessible. Le déroulement du film qui en est tiré répond ainsi à l’“exploration d’une nappe de passé” que Deleuze assigne à l’image-temps, où la “profondeur de champ” rend possible le surgissement des “images-souvenirs”.³³ En revanche, le texte rejoint l’actualité de l’image-mouvement lorsqu’il est “pris dans une corrélation entre image-perception et une conscience-caméra qui la transforme”,³⁴ ce qui se produit pour Soljenitsyne dans l’oppressante immobilité disciplinaire du goulag, où une image cinétique de lui-même le transforme en spectre, ou pour mieux dire, en réflexivité spectrale :

Parfois, du milieu de la colonne prostrée, sous les apostrophes des porteurs de mitraillettes, je ressentais un tel afflux de vers et d’images que j’avais l’impression d’être emporté au-dessus

³¹ V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, op. cit., p. 7.

³² J. Semprun, op. cit., pp. 229-230.

³³ G. Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, op. cit., p. 143.

³⁴ G. Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 108.

d'elle dans les airs, plus vite, toujours plus vite, jusque là-bas, *au chantier*, pour écrire quelque part dans un coin. En de pareils instants, j'étais à la fois libre et heureux.³⁵

Face à la rigidité de la mort, le détenu est son propre medium, il convoque *hic et nunc* le fantôme de lui-même à partir de son corps, devenu l'écran de projection d'une invisibilité qu'il produit en fonction de ce qu'il aime, qui l'anime intérieurement, déployant ici son espace littéraire latent. Car la fantasmagorie se façonne selon l'imaginaire de chacun et des "*fictions [qui] offrent des modèles pour*".³⁶ Si de ces fictions dépend réciproquement la possibilité de matérialiser son fantôme, donc de s'extraire de la mort tout en la mimant, alors la fantasmagorie peut avoir joué un rôle psychiquement déterminant pour la survie du détenu.

3. Le jeu des possibles

La psychologie de la cognition pourrait sans doute apporter des connaissances sur ce spectre libérateur, puisque dès :

[...] la psychologie génétique de Piaget, en passant par les travaux de Winnicott sur le jeu et la réalité, jusqu'aux sciences cognitives plus récemment, [elle] s'intéresse aux conduites de jeu (on peut vivre en imagination et faire quelque chose quand on imagine) et de l'imagination (y compris dans la compréhension des dilemmes moraux en psychologie morale) comme étant capacitanes et non déréalisantes.³⁷

³⁵ A. Soljenitsyne, *L'Archipel du goulag*, traduit du russe par José et Geneviève Johannot, Paris, Seuil, t. III, 1976, p. 87.

³⁶ P. Ricœur, *L'imagination. Cours à l'Université de Chicago (1975)*, Paris, Seuil, 2024, p. 398.

³⁷ J.P. Pierron, "Imaginer pour vouloir ? Éthique de l'imagination", *Esprit : Paul Ricœur. Les pouvoirs de l'imagination* 509 (mai 2024) : 57-58.

Georg Eisen le premier s'est intéressé en 1993 à l'activité ludique dans les camps, non pas "pour croire qu'on pouvait échapper par le jeu à la réalité",³⁸ mais au contraire, afin de comprendre comment les enfants avaient pu cohabiter avec la mort pour l'inclure dans leur imaginaire et en jouer. Relayé par Catherine Coquio sur le plan du langage, ce jeu avec la mort a permis de "saisir la vertu émancipatrice du mime ludique" qui structure "le jeu littéraire" en suspendant la "fonction utilitaire des matériaux et du langage".³⁹ Aussi, il semble que les survivants aient inversé l'ordre généalogique en devenant les apprentis des enfants et leurs descendants.

De fait, Freud avance l'hypothèse suivante : "Peut-être sommes-nous en droit de dire : tout enfant qui joue se comporte comme un poète en tant qu'il se crée son propre monde ou, pour parler plus exactement, transporte les choses de son monde dans un ordre nouveau à sa convenance".⁴⁰ De ce transport qui n'est pas seulement métaphorique, on peut retenir le choix délibéré qui en détermine l'orientation, voire la motion. Sachant, selon la célèbre formule freudienne, que "le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité",⁴¹ le spectre pourrait être un *homo ludens* qui découvre la capacité de contredire le réel tout en y demeurant assujetti, conforme aux apparences. Derrière l'illusion de vie réifiée, le spectre incarnerait l'expérience de "l'informe" qui ouvre un vide entre le vivant et le mort, une "aire intermédiaire" comme l'appelle Winnicott, là où potentiellement

³⁸ G. Eisen, *Les enfants pendant l'holocauste. Jouer parmi les ombres*, traduit par R. Rey-Sens, Paris, Calmann-Levy, 1993, p. 173.

³⁹ C. Coquio, "Parler au camp, parler des camps. Hubinek à Babel", in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, p. 637.

⁴⁰ S. Freud, "Le poète et l'activité de fantaisie" [1908], *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, t. VIII [1906-1908], Paris, PUF, 2007, p. 161.

⁴¹ *Ivi*, p. 162.

une relation entre le moi et le non-moi peut exister et faire passer “du jeu au je : tel est le mouvement”.⁴² Suivant l’opposition entre les règles d’un “*game*” et le “*play*” qui prend la liberté de développer d’autres règles jusqu’au dérèglement du jeu, le psychanalyste britannique a analysé comment “le non-sens organisé est déjà une défense, tout comme le chaos organisé est le déni d’un chaos”.⁴³ Voilà pourquoi :

[...] il faut donner une chance à l’expérience informelle, aux pulsions créatives, motrices et sensorielles de se manifester ; elles sont la trame du jeu. C’est sur la base du jeu que s’édifie toute l’expérience expérientielle de l’homme. Nous ne sommes plus dès lors introvertis ou extravertis. Nous expérimentons la vie dans l’aire des phénomènes transitionnels, dans l’entrelacs excitant de la subjectivité et de l’observation objective ainsi que dans l’aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l’individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure.⁴⁴

Cet espace de prospection appartient à l’imaginaire qui donne la capacité de faire “comme si”, donc de “s’essayer avec des possibles”, à l’instar de Joseph Czapski à Griazowietz en URSS, de Charlotte Delbo à Auschwitz et de François Le Lionnais à Dora, chacun des trois ayant mis en œuvre et à sa manière, dans des conditions de contrainte mortelle, “des jeux de l’enfant, du comédien, [ou] des rituels sociaux”.⁴⁵ Le *serio ludere* auquel s’astreint délibérément le détenu pourrait dès lors être tenu

⁴² J.B. Pontalis, “Trouver, accueillir, reconnaître l’absent”, Préface à Donald W. Winnicott, *Playing and Reality* [1971], traduit de l’anglais par Claude Monod et Jean-Bernard Pontalis, *Jeu et réalité. L’espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17.

⁴³ *Ivi*, p. 13.

⁴⁴ *Ivi*, p. 126.

⁴⁵ J.P. Pierron, op. cit., p. 57, pp. 59-61.

pour la réplique adéquate à l'arbitraire de la loi qui règne dans les camps, une réfutation de la condamnation à mort érigée en règle de vie (“*game*”), par un jeu spectral avec soi-même où l'imaginaire déroule son film selon des fictions choisies (“*play*”). On aurait donc tort de maintenir les fantasmagories dans le registre psychique de l'effroi, car pour ceux et celles qui en ont tiré leur jeu, organisant un dispositif à partir de leur propre spectre libérateur, une pulsion motrice a été activée – la force de résistance à la mort.

4. Le diagramme proustien de Joseph Czapski

Référence incontournable, le spectre de Proust traverse les camps et d'une manière d'autant plus explicite chez Chalamov qu'il a la forme d'une disparition, celle du “grand et lourd volume in-folio” de *La Recherche du temps perdu*, volatilisé dès sa mise en circulation à la Kolyma.⁴⁶ C'est plutôt la mémoire involontaire proustienne qui, comme chez Semprun à son retour de Buchenwald, est réanimée par “le rôle de la sensation dans l'émergence du souvenir”, une “association d'idée” ou un “état infralinguistique”.⁴⁷ Mais alors que pour Semprun “tout se passe comme si les souvenirs, trop longtemps réprimés, se vengeaient et revenaient en force au moindre relâchement de la censure”,⁴⁸ ceux de l'officier polonais Joseph Czapski sont des soutiens qui lui viennent en renfort pour rester debout dans le camp soviétique de prisonniers de Griazowietz où il a été transféré, y

⁴⁶ V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, trad. russe par Sophie Benech, Catherine Fournier et Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 1042.

⁴⁷ M.C. Pavis, “Revenances et hantises dans les récits des camps de Jorge Semprun”, *Conserveries mémorielles* 18 (2016) : 27, <http://journals.openedition.org/scd1.univ-fcomte.fr/cm/2275>, consulté le 22 novembre 2024.

⁴⁸ *Ivi*, p. 34.

demeurant un des soixante-dix-neuf déportés parmi les quatre mille de Starobielsk à n'avoir pas disparu sans trace en 1940.⁴⁹

À la différence de la hantise inquiétante, la hantise de Czapski cherche au plus profond des souvenirs ce qui a été source de joie et y demeure puissamment attaché, ce qui peut donc être encore saisi au présent, assemblé et articulé comme un organisme vivant autour d'un "tuteur de résilience".⁵⁰ Cette hantise que l'on pourrait qualifier de résiliente se distingue donc de la "façon imprévue, aux moments les plus banals de l'existence, [d'une] gerbe [qui] éclate dans la mémoire".⁵¹ Au contraire, elle se ramifie à travers les méandres mémoriels où elle essaie de circuler en se frayant un passage : elle passe de Montherlant à Saint-Exupéry, Céline ou Malraux, comme d'une balise de sécurité à une autre. Cette hantise est une construction rhizomatique d'ensembles et de relais qui agencent une pensée visuelle oscillant entre "désespoir" et "espoir" (disent les indications textuelles de l'auteur), pour former l'image virtuelle de l'univers proustien que celui-ci vise à rendre réel à ses codétenus lors des conférences qu'il leur tient par moins de quarante-cinq degrés dans la salle à manger du camp. Le spectacle peut être tenu pour une fantasmagorie au regard de deux scènes en particulier, dont l'évocation effectue le retour des spectres en tant que processus créateur mis en abyme par la parole du conférencier. Proust, après la "longue trêve de la guerre" de 14-18, précise Czapski, revient dans le Salon des Guermantes pour une réception :

⁴⁹ J. Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazorowitz [1940-1941]*, Paris, Libretto, 2022, p. 10.

⁵⁰ J. Lecomte, "Les caractéristiques des tuteurs de résilience", *Recherche en soins infirmiers* 82.3 (2005) : 22-25. <https://doi.org/10.3917/rsi.082.0022>, consulté le 2 février 2025.

⁵¹ J. Semprun, op. cit., p. 254.

Le héros qui s'était mis en route pour l'Hôtel de Guermantes convaincu d'avoir une fois pour toutes rompu avec ses ambitions littéraires, passe les heures de cette visite dans un état de fièvre lucide, de certitude de sa vocation qui révolutionne toute sa vie. Il observe dans cette assemblée les nombreux amis de sa vie passée déjà déformés par l'âge, vieilliss, gonflés ou desséchés, il y voit une jeunesse montante, la nouvelle génération où le frappe la ressemblance poignante des espoirs identiques avec ceux de ses amis vieux ou morts, mais il observe tout cela d'un œil nouveau, clair, distant et détaché, il sait enfin pourquoi il a vécu. C'est lui, lui seul dans toute cette foule, qui les fera revivre encore, il le sait avec une telle force de certitude que la mort lui devient indifférente.⁵²

Le conférencier, plutôt que de raconter *La Recherche*, met à distance le temps mortel avec tous les morts que celui-ci entraîne irrémédiablement, pour se placer dans l'espace de création proustien, cette aire intermédiaire de jeu située entre l'individu singulier et la réalité partagée du monde. Une anachronie en procède : l'avenir y devient présent, mais plutôt que d'être façonné par l'anticipation de la fin imminente, il se charge de reproduire les formes sensibles de l'existence passée. La reproduction ne détériore pas le réel en illusion, mais au contraire, elle rend compte des illusions que cache le réel et met en avant la perception par laquelle il devient possible de s'approprier l'avenir en remaniant soi-même les événements vécus. Ce redoublement distancié du monde et de soi, où l'auteur-narrateur se dédouble en personnage "héros" qui ne succombe pas au désespoir de l'inanité, concerne tous les condamnés à mort dont le présent catastrophique, au lieu de se rétrécir en peur de l'avenir, peut être réorganisé à partir du passé. Ce n'est

⁵² J. Czapski, op. cit., p. 28. Souligné par l'auteur.

pas la mémoire involontaire qui permet ici le retour des morts, mais la conscience subjective de reprendre la vie là où elle s'est arrêtée, en plein désastre objectif. Cette relation de continuité s'établit également sur le plan visuel, car ainsi que l'explique Czapski, Proust se tient entre le visible et l'invisible pour élaborer son dispositif :

Déjà après la guerre, c'est-à-dire dans les dernières années de sa vie, la duchesse de Clermont-Tonnerre loue une loge à l'Opéra pour une représentation monstre de bienfaisance pour que Proust puisse encore revoir le monde dont il puisait toute la sève de son œuvre. Proust vient en retard, s'assied dans le coin de la loge, tourne le dos à la scène, ne s'arrêtant pas de parler. Le lendemain la duchesse lui fait une remarque : il ne valait pas la peine de prendre cette loge pour le faire venir, s'il n'avait pas même voulu y prêter attention. Proust avec un sourire fin lui raconta avec une précision extrême tout ce qui se passait alors sur la scène et au théâtre, avec un monde de détails, qui n'avaient été remarqués par personne, et ajouta : "Ne vous inquiétez pas, quand il s'agit de mon œuvre j'ai la prévoyance d'une abeille".⁵³

Le jeu ici se joue au théâtre et fait sortir les apparences de leur cadre scénique pour que surgisse la représentation monstre de toute une époque. Le dispositif mobile et multi-sensoriel de l'abeille semble s'opposer à la fixité du corps : mais de tout son corps Proust assure l'interface entre les émotions et les mondanités, il "appareille le visible".⁵⁴ En abandonnant ainsi "les dispositions narratives de l'histoire pour les variations figuratives de son tissu visuel",⁵⁵ il passe à une pensée figurale où les détails chronologiques ont été absorbés par une autre scène qui se tient

⁵³ *Ivi*, p. 25. Souligné par l'auteur.

⁵⁴ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Colin, 2011, p. 21.

⁵⁵ *Ivi*, p. 35.

ailleurs, sur un plan large et synchronique. La prévoyance est la notion choisie par l'auteur pour faire émerger cette image globale vue de loin et de dos, détachée, et néanmoins reliée à tout : elle connote une vigilance à des formes aléatoires de la vie, une assurance à les prendre en charge.

Il faut donc insister sur le caractère graphiquement rhizomatique du dispositif fantasmagorique de Czapski, qui en tant que peintre de formation aura dessiné au préalable, et c'est sa prévoyance, tout un réseau de liens et d'embranchements entre les arts d'où "découle la vision proustienne" : ballets russes, écoles naturalistes et symbolistes, impressionnisme et fauvisme, dont "l'enchevêtrement d'éléments, de concepts soi-disant incompatibles",⁵⁶ bourgeonnant en bulbes sur son papier, aboutissent à une synthèse littéraire orale. Le conférencier œuvre en peintre qui cherche à "rendre visible la force, qui, elle n'a pas de forme",⁵⁷ une force insaisissable qui traverse différents supports dans un monde en mouvement. Or, comme l'explique Deleuze, pour faire sortir une figure du tableau, il faut d'abord le vider de tous "les clichés préalables, fussent-ils clichés virtuels",⁵⁸ il faut en passer par "l'instauration du diagramme ou du chaos catastrophe", qu'il appelle aussi le "chaos-germe" et qui emporte tout, nettoyant sur son passage les "fantômes", bien que personne ne sache ce qu'est "cette lutte avec les fantômes, avant de peindre" : "ces espèces d'ectoplasmes où sont-ils ?". Ils sont visiblement balayés par Czapski dans ses dessins-diagrammes et substitués par d'autres forces sans formes que la parole aura fait surgir de son dispositif visuel pour les donner à entendre.

⁵⁶ J. Czapski, op. cit., pp. 16-17.

⁵⁷ G. Deleuze, *Sur la peinture. Cours, mars-juin 1981*, Paris, Éditions de Minuit, 2023, p. 75.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 46, 66, 95, 42, 43.

5. Le vis-à-vis spectral de Charlotte Delbo

Le dispositif visuel de Charlotte Delbo a quant à lui la puissante capacité à faire circuler les images, dont le premier tome du triptyque sur Auschwitz visualise un tempo que l'on peut qualifier de cinématographique, rythmé par des accélérations, arrêts brusques et glissements qui composent les mouvements aberrants d'une danse macabre.

Il y a des squelettes vivants et qui dansent. [...] Un camion silencieux qui glisse le long des barbelés comme un fantôme précis. [...] Nous marchions. Des automates marchaient. Des statues de froid marchaient. [...] Je sors de l'hallucination d'où surgissaient les têtes grimaçantes [...]. Schneller, Schneller. [...] Et cette fuite affolée où seul un spectateur du dehors aurait vu la folie, car nous nous étions aussitôt pliées au fantastique [...]. Il passe d'hallucinants cortèges. [...] Des femmes tombent. La ronde continue. Courir. Courir toujours. Ne pas ralentir. Ne pas s'arrêter. [...] C'est une course hallucinée. [...] C'est une course hallucinée que courent des faces hallucinées.⁵⁹

La danse de mort est une variation sur une basse continue, et tandis que des plans-séquences sombrent dans de faux-raccords, les corps se relèvent et reprennent de la vitesse, dont le lecteur suit les battements effrénés du cœur. Bien que l'hallucination soit enfermée dans un cercle infernal, Delbo ne "cède" pas à la "tentation" de mourir et la déjoue visuellement.⁶⁰ C'est surtout grâce au jeu théâtral qu'elle y parvient, comme en témoigne *Spectres, mes*

⁵⁹ C. Delbo, *Auschwitz et après*, t. I, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, pp. 45, 55, 59, 61, 62, 106, 146-148.

⁶⁰ *Ivi*, p. 107. Elle convoque alors des images peintes de la mort qui la répugnent.

compagnons, lettre adressée à Louis Jouvet, que le décès en 1951 a maintenue en suspens jusqu'à sa publication en 1977.

Passant de la projection cinématographique à la performance théâtrale, Delbo change de scène pour convoquer la spectralité, qui tout en restant dépendante de son corps, s'en dégage pour se dédoubler d'une manière d'autant plus médiumnique. Le spectacle n'est plus le même, le dédoublement produit une altérité que la vélocité ne pouvait pas développer, même si elle affleurerait déjà à deux reprises dans *Aucun de nous ne reviendra* : "Ou plutôt non, j'avais vu un double de moi ayant envie de rire", et plus loin, "J'entends mon cœur et je lui parle comme Arnolphe à son cœur. Je lui parle".⁶¹ Dans *Spectres*, la perception se précise et se généralise pour devenir un dispositif qui sur une trentaine de pages démultiplie les apparitions de hauts personnages de théâtre ou de roman, comme autant de compagnons de Delbo qui prennent successivement une place auprès d'elle entre 1942 et 1944, lors de sa détention en France, puis de sa déportation à Auschwitz et Ravensbrück.

L'interprétation des spectres donnée par Andrea Grassi dans sa thèse est dramaturgique et politique, dans le sens où la mort dans les camps, anonyme, sans corps ni sépulture ne peut pas se hisser jusqu'à l'héroïsme des grandes figures tragiques convoquées par Delbo, ce qui expliquerait pourquoi Alceste, "personnage-symbole de liberté et de résistance individuelle disparaît dès l'arrivée au seuil d'Auschwitz".⁶² Décevantes sur le plan de la représentation, les apparitions ne témoigneraient que de l'"héroïsme perdu", un témoignage négatif dans un espace de négation.⁶³

⁶¹ *Ivi*, pp. 64–107.

⁶² A. Grassi, *Encore au théâtre, malgré tout. Le théâtre à l'épreuve de l'horreur des camps d'extermination nazis : nouvelles pratiques scéniques, palimpsestes thématiques et autres détours*, thèse, Université de Franche-Comté, 2023, p. 131.

⁶³ *Ivi*, p. 139.

Déceptive semble également l'idée que les spectres, suivant la théorie psychanalytique de Nicolas Abraham et Maria Torok sur laquelle s'appuie Colin Davis, seraient des menteurs "qui ne reviennent pas restaurer une vérité cachée, mais au contraire, empêchent un secret honteux d'être révélé".⁶⁴ Il est certes juste de reconnaître à travers les spectres de Hans et d'Alceste une référence implicite à Jouvet, dont "la trahison" difficilement énonçable aurait été de n'avoir pas partagé les convictions politiques et morales de la résistante, si chèrement payées par la déportation et l'assassinat de son mari Georges Dudach relaté dans la lettre ; mais l'énigme spectrale ne saurait se réduire à une condamnation du réel, à la hantise d'une (mauvaise) conscience ou d'une justice impossible à appliquer.

D'où la nécessité de réintroduire du jeu là où le théâtre propose précisément une aire intermédiaire de négociation entre le réel et le virtuel. Parce que le jeu de l'acteur au théâtre "consiste à figurer 'le disparu' par 'l'apparu', le mort par le vivant",⁶⁵ il ouvre à partir de cet "*ersatz*" un imaginaire qui ne peut pas juste buter contre la liquidation systématique des êtres anonymes ou aimés. La scène théâtrale a toujours établi un écart "entre spectres et cadavres",⁶⁶ une articulation entre survivre et mourir, à la fois imaginée et performée par un acte corporel et de langage. Plus encore, comme le dit Delbo, le personnage de théâtre "existe aussi en dehors du comédien – étrange ambiguïté – un peu comme une espèce de fantôme à qui le comédien donne

⁶⁴ C. Davis, "Charlotte Delbo's Ghosts", *French Studies* LIX, n°1 (January 2005) : 9-13. En référence à N. Abraham, M. Torok, *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, 1987.

⁶⁵ P. Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 464.

⁶⁶ C. Guidicelli, "Entre spectres et cadavres", *Alternatives Théâtrales* 99 : *Expériences de l'extrême* (2008) : 7-12.

pour un moment une réalité”,⁶⁷ en vertu de quoi un fantôme va s’introduire dans la cellule où la résistante, seule, au désespoir de voir passer les “ombres sur le mur [...] projetées sur l’écran de [s]a mémoire – ce mur – tandis que leur souvenir sensible [lui] échappait”, résiste à se voir silencieusement disparaître :

[...] j’ai dû m’acharner à affirmer mon être, à me saisir dans un effort extrême de conscience pour m’assurer de mon existence en face des fantômes qui voulaient l’absorber, l’engloutir. [...] C’est alors que Fabrice [del Dongo] est venu me voir. [...] Mais Fabrice resta.

Désormais, ma cellule était habitée. La présence de Fabrice était plus qu’une présence. Un personnage vit d’une vie supérieure à celle d’un être humain. Cette fois, j’en ai eu la preuve.⁶⁸

Similaire à la “lutte avec les fantômes avant de peindre”, la résistante doit se débarrasser de tous ceux qui sans caractère, ectoplasmiques, l’empêchent de faire apparaître ceux qu’elle connaît bien pour les avoir fréquentés, et dont elle puise une ressource de vie en les ramenant à elle par un acte paradoxal (de comédienne), d’où ils émergent et s’autonomisent. Ce savoir-faire est un sauvetage : “nous accrocher à notre ancien être pour le faire durer, s’accrocher à soi, à ce qu’on était avant”.⁶⁹ Plutôt que d’être un “long flux de conscience concentrationnaire”,⁷⁰ *Spectres* génère des instances dialogiques qui échangent des regards, des mouvements, puis des paroles, restaurant en vis-à-vis le sujet ancien.

⁶⁷ C. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel Libraire, 1977, p. 12.

⁶⁸ *Ivi*, p. 13.

⁶⁹ C. Delbo, interviewée en 1966, in D. Caron, S. Marquart (éds), *Les Revenantes : Charlotte Delbo, la voix d’une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011, p. 21.

⁷⁰ A. Grassi, op. cit., p. 130.

On peut considérer avec d'autres psychanalystes que "la partie de la peur qui s'est fixée dans la peur de mourir se transforme en une expérience constructive" quand la connaissance de la mort trouve "une réalisation consciente" :⁷¹ "le deuil de son propre moi mort peut commencer à travers le deuil et le rétablissement des objets perdus", à savoir ici l'amitié avec Louis Jovet qui ouvre le texte comme un rappel du dialogue fondateur qu'ils eurent ensemble à l'été 39, et dans lequel Delbo extraira sans doute aussi "la confiance, la sécurité dans la préservation et le développement du moi". De cette prévoyance témoigne clairement sa liberté de jeu : "J'essayais quelquefois de trouver une compagnie pour Fabrice. Oh ! rien qu'en puisant dans mon fonds de relations. En vain. [...] Je pensais bien faire accepter [Phèdre] par Fabrice. Elle devrait plaire à ce caractère passionné. Elle arriva. Phèdre..."⁷²

La volonté de maîtrise du souvenir, amusée par sa propre adresse et soutenue par la pulsion d'Eros, entretient l'attention cognitive et la détermination à maintenir vivantes les images spectrales, à les reconnaître pour destinataires exclusifs, de manière à endurer et habiter ensemble l'espace carcéral puis concentrationnaire. La solidarité entre les spectres et la dramaturge répond à un mutuel soutien, et même quand l'un d'eux semble l'abandonner comme Alceste, il lui revient. Un lien de coexistence se tisse entre eux, et en se relayant auprès d'elle ils lui permettent de reprendre souffle à chaque nouvelle prise de rôle.

Le vis-à-vis spectral, s'il n'avait pas été mis en jeu et n'avait pas été continuellement réactivé, a pu rompre le silence de l'enfermement mental, l'ayant fait sortir du désespoir moral. Le

⁷¹ E. Jacques, "Mort et crise du milieu de vie", in René Kaës et al. (éds), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, pp. 302-303.

⁷² C. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, op. cit., p. 15.

mode éminemment dialogique de la conscience de soi est bien une production psycho-sociale qui n'existe qu'au regard d'autrui, qui l'informe, confirmant à Delbo qu'elle existe encore, à chaque réplique, au seuil de chaque épreuve.

6. La 3D de François Le Lionnais

Le dédoublement “des personnages qui sont sous la tutelle ou sous le regard d'un autre ‘moi’”⁷³ est la marque même de la fantasmagorie du roman noir ou gothique, comme l'explique l'écrivain et cinéaste Jérôme Prieur, dont l'attention s'attarde sur une structure romanesque déjà cinématographique, avec trois points de vue narratifs d'une même scène de possession (le témoignage extérieur, l'introspection autobiographique et le déchiffrement archéologique). Cette multiplicité narrative décharge le possédé de son individualité propre, en même temps qu'elle déploie spatialement sa présence, et plutôt que de l'associer à une “figure répulsive”, elle suggère au contraire un caractère “rayonnant”.⁷⁴ C'est précisément ce qui semble paradoxal dans l'expérience concentrationnaire de François Le Lionnais :

L'événement eut lieu un matin au cours d'une de ces séances auxquelles nous étions accoutumés. Nous étions quelques milliers de bagnards qui stagnions sur la place d'appel, pendant qu'on procédait à une fouille générale. Mon regard se porta machinalement sur la colline qui s'élevait du côté de l'infirmerie. L'automne y achevait son établissement. Alors ces grands arbres dépouillés fondirent sur moi sans crier gare et m'emportèrent avec eux. L'Enfer de Dora se métamorphosa subitement en un Breughel dont je devins l'hôte. Favorisée sans

⁷³ J. Prieur, “Capturer ce qui survit. Entretien avec M. Cerisuelo, Y. Hersant et L. Huon”, *Critique : Le grand retour des fantômes* 884-885 (2021) : 98-99.

⁷⁴ *Ibidem*.

doute par l'affaiblissement physique et mental dans lequel nous nous trouvions, une vive exaltation s'empara de moi : l'impression de m'être évadé, comme aurait pu le faire une fumée, sous l'œil de mes gardiens imbéciles.⁷⁵

L'incipit de *La peinture à Dora* relate la manière dont François Le Lionnais a produit en 1944, à partir du souvenir de peintures tirées de l'histoire de l'art, une autre réalité en trois dimensions au cœur du camp nazi. "L'image-tableau" qui vient le chercher et littéralement l'incorpore, n'est pas ici, pour reprendre les catégories de Paul Ricœur, une reproduction de la réalité qui viendrait suppléer une absence de réalité, mais bien la production d'une "image-fiction" capable de reconfigurer cette réalité tangible (colline, automne, arbres) par le libre jeu créatif de la mémoire depuis son fonds visuel et culturel.⁷⁶ Le sur-pouvoir de l'imaginaire de Le Lionnais rejoint "Dagognet"⁷⁷ dans son plaidoyer anti-platonicien en faveur de l'image et de 'l'augmentation iconique' : *l'image-fiction* en tant qu'*image-œuvre* n'est pas moins que la réalité, elle n'est pas une ombre du réel, mais elle nous donne au contraire accès à un 'plus que réel' ou à un 'surréal'. Chaque tableau remémoré devient une métaphore vivante du transport de Le Lionnais dans une extension de lui-même, qu'il se représente et décrit verbalement à un codétenu : "situé à la flexion du verbal et du visuel",⁷⁸ tous deux s'incarnent en fantômes-tableaux et s'extraient ensemble du camp pour,

⁷⁵ F. Le Lionnais, *La peinture à Dora* [1946], Paris, L'Échoppe, 1999, p. 7.

⁷⁶ J.-L. Amalrik, "Un plaidoyer pour la fiction. 'Le Cours sur l'imagination' (1975) de Paul Ricœur", *Esprit : Paul Ricœur. Les pouvoirs de l'imagination* 509 (2024) : 35-45.

⁷⁷ F. Dagognet, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, cité par J.-L. Amalrik, op. cit., p. 44.

⁷⁸ *Ivi*, p. 42.

entre autres, faire “de longues excursions dans *La Tentation de Saint Antoine* de Jérôme Bosch”.⁷⁹

“Avec les yeux de la pensée”, Le Lionnais détaille les tableaux au codétenu et précise : “Je projetais comme avec une lanterne magique le sévère regard du donateur, les lapins écrasés sous les colonnes, l’ivresse de Noé racontée sous un chapiteau [...]”,⁸⁰ réanimant dans une focale cinématographique la multitude de récits contenus dans *La Vierge du Chancelier Rollin*. En croisant les points de vue et en dégageant du présent une image-temps, la film de *La peinture à Dora* anticipe ce qu’accomplira le réalisateur polonais Lech Majewski, qui en 2011 introduit sa caméra dans chaque détail du *Portement de croix* de Breughel l’Ancien, peint en 1564, pour redonner vie aux personnages du tableau dans autant de séquences tirées de l’histoire dramatique des Flandres occupées brutalement par les Espagnols.⁸¹ Dans les deux cas, l’oppression ne saurait réduire à la fixité les corps qui se libèrent par un effet optique-cinétique.

La formation de mathématicien de Le Lionnais le prédispose à l’abstraction combinatoire, car ce qu’il appelle lui-même son “jeu”⁸² l’entraîne à “établir entre deux ou plusieurs tableaux des communications, ou encore [...] greffer sur l’un des éléments prélevés sur un autre”, tel le dédoublement spectral entre “un Christ de Grünewald [...] regarde avec un certain étonnement un Christ de Reni, comme s’il s’agissait d’un autre que lui-même”. En devenant le créateur d’autres espace-temps picturaux avec un amusement aussi délibéré que son exécution est

⁷⁹ F. Le Lionnais, op. cit., p. 12.

⁸⁰ *Ivi*, p. 11.

⁸¹ L. Majewski, *The Mill and the Cross (Bruegel, le Moulin et la Croix)*, film polono-suédois, 2011, 1h32.

⁸² F. Le Lionnais, op. cit., pp. 15-16.

rigoureuse, il ouvre la voie à l'Oulipo, dont il est le cofondateur avec Raymond Queneau en 1960. Le rire autant que "l'élasticité intérieure"⁸³ semblent invincibles face au tragique, ils sont en effet des "armes" protectrices.

7. Conclusion : la série spectrale

Il semble paradoxal de dire que face à une vie quotidienne réduite au décompte de la mort, Le Lionnais comme Delbo et Czapski parviennent à une "poétique de l'existence",⁸⁴ là où "l'existence n'est pas l'objet de la poétique, mais la poétique une dimension de l'existence". De fait, ils inaugurent chacun une série fictionnelle par laquelle ils escamotent le compte à rebours, mettant ainsi la mort dans le dos plutôt que devant eux : chaque tableau à visiter, chaque personnage théâtral ou romanesque à convoquer, chaque spectacle mondain à configurer leur permet de penser avec Hannah Arendt que "les hommes, bien qu'ils doivent mourir, sont nés non pour mourir mais pour commencer quelque chose".⁸⁵ La série spectrale s'inscrit elle-même dans une continuité de la vie, et comme toute forme d'imagination, "elle opère dans un monde qui lui préexiste et dont elle reçoit la matière de ses images".⁸⁶

Ainsi faut-il inscrire l'Oulipo dans la suite de cette série et le considérer comme un dispositif spectral de l'après-coup, qui certes se développe à une époque où le déni et l'oubli rivalisent

⁸³ *Ivi*, pp. 18, 14 : "Ainsi armés nous aurions souhaité nous engager plus avant dans le roman des lignes et des couleurs [...]".

⁸⁴ J. Porée, "Homo imaginans", *Esprit : Paul Ricœur. Les pouvoirs de l'imagination* 509 (mai 2024) : 48.

⁸⁵ H. Arendt, "Travail, œuvre, action", *Études phénoménologiques* 1 (2), (1985) : 26, citée par J. Porée, op. cit., p. 49.

⁸⁶ J. Porée, op. cit., p. 51.

avec les témoignages, mais qui correspond surtout à l’“émergence dans une Europe et un monde, à un moment où le rire s’emploie à contrebalancer l’envers tragique des camps”.⁸⁷

Parce que “le libre jeu de l’imagination ne va jamais sans règle ni sans compromis avec l’ordre existant”,⁸⁸ Georges Perec et Italo Calvino reconnaissent le pouvoir libérateur de la contrainte ludique, si sérieusement qu’ils sous-entendent chacun le retour spectral de l’univers concentrationnaire au sein de l’Oulipo. Tandis que la déportation de la mère de Perec à Auschwitz permet de tenir *La disparition* pour le roman d’une absence matricielle de la voyelle “e”, le retour dans *Les revenantes* en 1972 de cette lettre signe du féminin fait glisser un spectre maternel avant d’exploser en orgie sexuelle. Parallèlement en 1973, *Le Château des destins croisés* de Calvino reconduit une cohorte de spectres, shakespeariens, faustiens et dionysiaques dans un jeu de cartes du tarot, que l’effroi des joueurs mutiques, retranchés hors du monde, décrypte par gestuelles et mimiques dont la visibilité déroule les “images-mouvements” d’un film muet.

Après avoir permis de survivre dans les camps comme une force puisée dans un fond culturel structurant, le jeu spectral avec les images devient dans les années 1960-1970 un dispositif littéraire structuré par des contraintes qui amplifient les pouvoirs du langage et la conscience mémorielle de la culture ; il “trace autour de ses adeptes un cercle *in extremis* salvateur, celui d’une littérature prête, sinon à parer les menaces de l’Histoire, du moins à les rendre supportables”.⁸⁹

⁸⁷ C. Reig, “L’Oulipo sur la scène internationale : ressorts formels et comiques”, in A. B. Duncan – A. Chamayou (éds) *Le Rire européen*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, p. 63.

⁸⁸ J. Porée, op. cit., p. 51.

⁸⁹ C. Reig, op. cit., p. 79.

Références bibliographiques

- Abraham Nicolas - Torok Maria, *L'Écorce et le noyau* (1978), Paris, Flammarion, 1987.
- Amalrik Jean-Luc, "Un plaidoyer pour la fiction. 'Le Cours sur l'imagination' (1975) de Paul Ricœur", *Esprit : Paul Ricœur. Les pouvoirs de l'imagination* 509 (mai 2024) : 35-45.
- Antelme Robert, *Autour d'un effort de mémoire*, Paris, Maurice Nadeau, 1987.
- Ardenne Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001.
- Arendt Hannah, "Travail, œuvre, action", *Études phénoménologiques* 1 (2), (1985) : 3-26.
- Berton Mireille, "Cinéma, fantômes et médiums", *Critique* 884-885 : Le grand retour des fantômes (janvier-février 2021) : 106-116.
- Chalamov Varlam, *Récits de la Kolyma*, trad. russe Katia et Olivier Simon, Paris, Denoël, 1969.
- Chalamov Varlam, *Récits de la Kolyma*, trad. russe par Sophie Benech, Catherine Fournier et Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003.
- Coquio Catherine, "Parler au camp, parler des camps. Hubinek à Babel", in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 609-648.
- Czapski Joseph, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Głazów [1940-1941]*, Paris, Libretto, 2022.
- D'Andrea Patrizia, "L'au-delà : littérature et spiritisme au XIX^e siècle", in Sylvain Ledda (éd.), *Mondes invisibles*, Paris, L'Herne, 2023, pp. 18-22.
- Dagognet François, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.
- Davis Colin, "Charlotte Delbo's Ghosts", *French Studies* LIX, n°1 (January 2005): 9-15.
- Delaplace Grégory, *La voix des fantômes. Quand débordent les morts*, Paris, Seuil, 2024.
- Delbo Charlotte, *Auschwitz et après*, t. I, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

- Delbo Charlotte, *Auschwitz et après*, t. II, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- Delbo Charlotte, interviewée en 1966, in David Caron - Sharon Marquart (éds), *Les Revenantes : Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011, pp. 19-23.
- Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel Libraire, 1977.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze Gilles, *Sur la peinture. Cours, mars-juin 1981*, Paris, Éditions de Minuit, 2023.
- Doyle Conan, *Histoire du spiritisme (The History of Spiritism, 1926-1927)*, trad. Claude Gilbert, Paris, Dunod, 2013 : chap. 23 : " Le spiritualisme et la guerre de 1914-1918 " pp.443-460 et " [Sur le front en Septembre 1916] " témoignages du *Person's Magazine* (août 1919), pp.190-191.
- Eisen Georg, *Les enfants pendant l'holocauste. Jouer parmi les ombres*, traduit par R. Rey-Sens, Paris, Calmann-Levy, 1993.
- Elliott Jacques, "Mort et crise du milieu de vie", in René Kaës et al. (éds), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, pp. 277-305.
- Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907)*, catalogue d'exposition Musée d'Orsay, Paris, Coédition Musées d'Orsay et de l'Orangerie/RMN, 2021.
- Freud Sigmund, "Le poète et l'activité de fantaisie" [1908], *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, t. VIII [1906-1908], Paris, PUF, 2007, pp. 160-171.
- Grassi Andrea, *Encore au théâtre, malgré tout. Le théâtre à l'épreuve de l'horreur des camps d'extermination nazis : nouvelles pratiques scéniques, palimpsestes thématiques et autres détours*, thèse, Université de Franche-Comté, 2023, pp. 129-153 : "Dire l'extermination de l'intérieur : Charlotte Delbo".
- Guidicelli Carole, "Entre spectres et cadavres", *Alternatives Théâtrales* 99 : *Expériences de l'extrême* (2008) : 7-12.

- Hersant Yves, «Spectres de Derrida (et d'ailleurs) », *Critique* 884-885 : Le grand retour des fantômes (janvier-février 2021) : 5-14.
- Jurgenson Luba, Préface à Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier et Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003, pp. 7-19.
- Jurgenson Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.
- Le Lionnais François, *La peinture à Dora* (1946), Paris, L'Échoppe, 1999.
- Lecomte Jacques, "Les caractéristiques des tuteurs de résilience", *Recherche en soins infirmiers* 82, 3 (2005) : 22-25. <https://doi.org/10.3917/rsi.082.0022>, consulté le 2 février 2025.
- Majewski Lech, *The Mill and the Cross (Bruegel, le Moulin et la Croix)*, film polono-suédois, 2011, 1h32.
- Maupassant Guy de, "Le Fantastique" (7 octobre 1883), in *Choses et autres*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, pp. 208-213.
- Mesnard Philippe, "La mémoire cinématographique de la Shoah", in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 473-490.
- Milner Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- Munaro Béatrice, "Spectralité et écriture du retour. Regards sur les récits après la Shoah : Charlotte Delbo et Leib Rochman", in Marta Colleoni - Andrea Grassi (a cura di), *Spettraltà. Tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze*, Bergamo, Lubrina, 2019.
- Pavis Marie-Christine, "Revenances et hantises dans les récits des camps de Jorge Semprun", *Conserveries mémorielles* 18 (2016) <http://journals.openedition.org.scd1.univ-fcomte.fr/cm/2275> consulté le 22 novembre 2024.
- Pierron Jean-Philippe, "Imaginer pour vouloir ? Éthique de l'imagination", *Esprit* 509 : Paul Ricœur. *Les pouvoirs de l'imagination* (mai 2024) : 55-61.
- Pontalis Jean-Bernard, "Trouver, accueillir, reconnaître l'absent", Préface à Donald W. Winnicott, *Playing and Reality* (1971), traduit de

- l'anglais par Claude Monod et Jean-Bernard Pontalis, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 7-17.
- Porée Jérôme, "Homo imaginans", *Esprit* 509 : Paul Ricœur. *Les pouvoirs de l'imagination* (mai 2024) : 47-53.
- Prieur Jérôme, "Capturer ce qui survit. Entretien avec M. Cerisuelo, Y. Hersant et L. Huon", *Critique* 884-885 : Le grand retour des fantômes (janvier-février 2021) : 95-105.
- Puglia Ezio, Fusillo Massimo, Lazzarin Stefano e M. Mangini Angelo (a cura di), *Ritorni Spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2018.
- Reig Christophe, "L'Oulipo sur la scène internationale : ressorts formels et comiques", in Alastair B. Duncan - Anne Chamayou (éds), *Le Rire européen*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, pp. 63-82. <https://books.openedition.org/pupvd/3187?lang=fr> [1-17].
- Revault d'Allonnes Myriam, "À L'épreuve des camps : l'imagination du semblable", in Catherine Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 554-568.
- Ricœur Paul, *L'imagination. Cours à l'Université de Chicago (1975)*, Paris, Seuil, 2024.
- Rongier Sébastien, *Théorie des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Belles Lettres, 2016.
- Sconce Jeffrey, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Semprun Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Soljenitsyne Alexandre, *L'Archipel du goulag*, traduit du russe par José et Geneviève Johannet, Paris, Seuil, t. III, 1976.
- Tackels Bruno, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.
- Vancheri Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Colin, 2011.
- Winnicott Woods Donald, *Playing and Reality* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bernard Pontalis, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

*Fantasmagorie di guerra in Italia: dai giornali di trincea a Stuparich e Malaparte**

ANTONIO DEL CASTELLO
Università di Napoli Federico II

1. Guerra e visione

Nel suo libro del 1982 sull'ottica fantastica, Max Milner ha mostrato come le trasformazioni della letteratura e delle arti possano essere in relazione peculiare con l'evoluzione delle tecniche e i dispositivi ottici che mediano visivamente il rapporto tra umano e mondo, e come in particolare nell'Ottocento il fantastico di Hoffman sia scaturito dalle trasformazioni antropologiche prodotte sulla visualità dallo spettacolo, lanciato da Étienne-Gaspard Robert al Pavillon de l'Echiquier di Parigi nel 1798 e divenuto subito popolare, chiamato fantasmagoria.¹

* Ringrazio Riccardo Donati per avermi coinvolto e poi supportato in questa ricerca nell'ambito del PRIN 2022 - 1920-2020: *Fantasmagorie di guerra nell'esperienza letteraria contemporanea*. Sono grato inoltre a Rosanna Pozzi per aver condiviso alcuni suoi materiali, a Paolo Scaccia Scarafoni della Biblioteca e Archivio Storico del Comune di Veroli (Frosinone) per avermi messo a disposizione a distanza materiale raro e prezioso, a Giancarlo Alfano e ancora a Riccardo Donati per aver letto il dattiloscritto, offerto suggerimenti e ampliato la prospettiva, come sempre.

¹ Cfr. M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* [1982], tr. it., Bologna, Il Mulino, 1989. Lo spettacolo (vd. ivi, pp. 29 sgg.) consisteva nella proiezione, su uno schermo o una nube di fumo, di immagini per lo più spaventose (demoni, spettri, monache sanguinanti) tramite la combinazione della lanterna magica, realizzata a metà Seicento dal gesuita Athanasius Kircher e sviluppata nei decenni successivi, e del fantascopio, innovazione di Robert (poi anglicizzato Robertson): una rotaia su cui poteva spostarsi rapidamente la lanterna, ingrandendo in corrispondenza l'immagine proiettata, che dunque dava l'illusione di avvicinarsi agli spettatori, destando grande impressione.

In modo analogo, con la formula ‘fantasmagorie di guerra’ richiamata nel titolo ci si riferirà nelle pagine che seguono ad alcune modalità di interpretazione letteraria di un’esperienza, la prima guerra mondiale, che ha modificato radicalmente le abitudini percettive dei combattenti, e che risulta impossibile da raccontare “al modo in cui prima uno magari raccontava le sue avventure”;² modalità che, con differenze che saranno chiarite più avanti, hanno in comune lo scopo di cogliere l’essenza dell’esperienza al di là del resoconto realistico dei fatti, di per sé non ricostruibili a causa dello sconvolgimento dell’universo mentale dei reduci dai fronti della Grande Guerra. Secondo la testimonianza di March Bloch, nella memoria il combattimento prende forma in “una serie discontinua di immagini, per la verità molto vive, ma poco coordinate, come una pellicola cinematografica che presentasse qua e là grandi lacerazioni e di cui si possano invertire alcune scene senza che uno se ne accorga”.³ Lo scrittore-soldato che mette in racconto l’esperienza della guerra è vittima del “paradosso di Stendhal”: l’impossibilità di vedere la battaglia nel suo insieme, chiuso nella propria individualità e marginalità, incapace di coglierne per intero finanche l’orrore.⁴

² Th. W. Adorno, “Il narratore nel romanzo contemporaneo” [1945], in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, tr. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 38-45, a p. 39. Sul problema più generale del realismo nel romanzo di guerra, con particolare riferimento alla seconda guerra mondiale, Cfr. A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.

³ Così M. Bloch, *La guerra e le false notizie: ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, tr. it., Roma, Donzelli, 2004, p. 20, descrive la qualità dei propri ricordi di battaglia, ancora a poca distanza dagli eventi.

⁴ L’espressione “paradosso di Stendhal” fu coniata da Jean Norton Cru nella sua monumentale raccolta di testimonianze francesi (diari, memorie, lettere e opere finzionali) sulla prima guerra mondiale (*Témoins. Essai d’analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929).

Le trasformazioni del “mondo mentale” prodotte dalla prima guerra mondiale sono state oggetto di un fondamentale libro del 1991 di Antonio Gibelli, che ha osservato come l’esperienza di massa del combattimento, e le inaudite condizioni tecnologiche in cui si svolse, abbiano provocato effetti straordinariamente simili sulle modalità di rappresentazione e racconto di quella stessa esperienza tanto nei diari e nelle memorie della gente comune, spesso solo parzialmente alfabetizzata, quanto nei linguaggi degli scrittori colti e delle avanguardie artistiche.⁵

L’ampio corpus di scritture popolari di combattenti e reduci raccolto e commentato nel volume di Gibelli, ripercorso oggi dalla specola di una ricerca sulle fantasmagorie di guerra in Italia, può contribuire a consolidare l’ipotesi dell’emersione, all’origine del racconto di guerra nella prima metà del novecento, di un nuovo ‘regime scopico’, inteso come complesso sociale e culturale di ‘immagini’ (sia prodotte consapevolmente, sia frutto di processi inconsci e immateriali), ‘supporti’ (media, dispositivi ottici, tecnologie della visione) e ‘sguardo’, con il corollario delle modalità interpretative che una determinata e storica ‘cultura visuale’ ha in seguito messo a punto.⁶

Sono numerosi gli elementi che hanno stravolto le consuetudini percettive dei combattenti di quella che, anche negli ambienti militari italiani, fu presto chiamata “guerra di materiali” (calco dal tedesco *Materialschlacht*):⁷ innanzitutto l’immobilismo

⁵ A. Gibelli, *L’officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, terza ed. accresciuta, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, partic. il cap. IV. *Un nuovo paesaggio mentale* (pp. 164-209) e la *Postfazione*, pp. 221-239, a p. 225.

⁶ Per questa definizione di ‘regime scopico’ Cfr. M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016, pp. 17-18.

⁷ Cfr. E. Jünger, *Nelle tempeste d’acciaio* [1920], tr. it., Parma, Guanda, 1990, p. 79: “Ora ci attendeva la battaglia dei ‘materiali’ col suo gigantesco spiegamento di mezzi”. Per l’Italia Cfr. E. Faldella (Maggiore degli alpini), “Alcune idee sulla concezione italiana della lotta”, *Rivista militare* 2 (1928):

della trincea nelle lunghe attese della guerra di posizione, le feritoie o gli strumenti di visione a distanza, i proiettori di luce artificiale e i razzi illuminanti, i colori chimici delle esplosioni, i liquidi infiammabili, i lanciafiamme, e poi il bombardamento sensoriale e il terrore dovuto alla potenza degli esplosivi, i gas asfissianti, l'esperienza continuata della morte improvvisa dei compagni, e viceversa il contatto prolungato con una massa crescente di cadaveri insepolti o mal sepolti, riaffioranti con le intemperie o con gli scavi per nuovi camminamenti o trincee, lo spettacolo della metamorfosi dell'organismo vivente in materia inerte, e ancora i fenomeni di sdoppiamento di personalità tanto spesso osservati dai medici degli ospedali da campo e degli ospedali militari, fenomeni dovuti all'"interruzione della continuità esistenziale" e alla "percezione dell'essere dominati da un meccanismo totalizzante e ineludibile [...] come in ogni universo concentrazionario".⁸ Come esperienza di trauma percettivo di massa, lo spoglio di scritture di natura molto varia (giornalistiche, diaristiche, memorialistiche, romanzesche) eseguito da Gibelli suggerisce anche che il vero cambiamento radicale della visualità sia stato provocato dalla prima guerra mondiale piuttosto che dalla seconda, avendo naturalmente effetti di lungo periodo in scrittori, come Malaparte, che legheranno le proprie opere più significative alla stagione (e alla guerra) successiva: "Dimensioni e potenza tecnologica dispiegata rendono la seconda guerra mondiale certo non meno grande della prima. Ma quando si scatenava il processo di osservazione e di manipolazione degli uomini,

1095-1114, a p. 1102. Ma l'espressione è già in *Trincee* di Carlo Salsa, del 1924 (Cfr. *Trincee. Confidenze di un fante*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 65): "Ah, se i comandi comprendessero che contro un reticolato intatto e una mitragliatrice che funzioni non c'è massa che conti! Se comprendessero che questa è una guerra di materiali, e che il coraggio inerme non può nulla!".

⁸ A. Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p. 206.

il loro adattamento forzoso ai nuovi modelli è già in gran parte avvenuto”.⁹

La peculiarità estetica della guerra moderna, come sacrificio di masse anonime schiacciate dal dominio industriale della macchina, era stata certo intuita, benché piegata a fini propagandistici, antidemocratici, nazionalisti e imperialisti, ben prima dell’attentato di Sarajevo, sia da intellettuali come Mario Morasso quanto, a proposito della guerra russo-giapponese del 1904-1905, da Enrico Corradini, fondatore del nazionalismo italiano e della rivista *Il regno*, e da Luigi Barzini, corrispondente da quel fronte per il *Corriere della sera*.¹⁰ Ma la chimica e l’elettricità hanno sottoposto gli uomini bloccati nelle trincee o impegnati nelle fasi convulse dei combattimenti a spettacoli mai visti prima, a un ‘meraviglioso di guerra’ che ha alterato stabilmente lo statuto di verosimiglianza di ciò che era esperibile al fronte. La natura è violata non solo dalle pesanti esplosioni, ma dall’alterazione della normale vicenda del giorno e della notte prodotta dai riflettori e dai razzi illuminanti. Offrirò più avanti qualche saggio dell’abbondante documentazione delle reazioni a questo fenomeno, dalle scritture popolari a quelle dei letterati. Basti per ora richiamare il celebre verso “le notti chiare erano tutte un alba” dalla poesia *Valmorbia* di Montale, in *Ossi di seppia*, che ha prestato il titolo all’antologia di Andrea Cortellessa dei poeti italiani nella Grande Guerra.¹¹

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Cfr. G. de Leva, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci, 2017, pp. 46-48.

¹¹ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 43; e Cfr. A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale* (1998), nuova ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 2019.

2. Luce artificiale

Che la luce innaturale e irreale proiettata sulla notte delle trincee, dei reticolati e della ‘Terra di nessuno’ abbia lasciato un’impronta duratura nei combattenti può facilmente essere intuito, ma ha lasciato anche tracce abbondanti da parte di soldati che si cimentarono nella scrittura (e, vedremo, non solo nella scrittura) sia per necessità che per ricerca artistica consapevole.¹² In un passo del diario del soldato Luigi Marengo conservato nell’Archivio ligure della Scrittura popolare, messo in luce da Gibelli, si legge di un episodio singolare, avvenuto peraltro a poche settimane dallo scoppio della guerra: l’alterazione della consueta e naturale successione di notte e giorno in montagna è stata subito a tal punto straniante da aver impedito a un soldato di vedetta di riconoscere il sorgere della luna, inducendolo per questo a dare l’allarme; aveva preso quel bagliore per un razzo del nemico.¹³ In altri casi i soldati hanno raccontato dell’esperienza di commilitoni giunti per ultimi in prima linea, e privi ancora di esperienza, che scambiavano le ombre proiettate nella Terra di nessuno dai razzi ricadenti per una sorta di spettri impazziti che correvano da una parte all’altra, oppure della percezione di trovarsi di fronte a una scena cinematografica, come conseguenza

¹² La ‘Terra di nessuno’ è la zona allo scoperto, di massimo pericolo, compresa tra le due opposte linee di trincee, battuta dalle mitragliatrici e dall’artiglieria. Si è di per sé rivelata tra le immagini più ossessionanti per i reduci, in quanto incarnazione dell’oltrepassamento dei “limiti della vita sociale” e di una dimensione posta “fra il noto e l’ignoto, fra il familiare e il perturbante” (E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], tr. it., Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 25-26).

¹³ Cfr. A. Gibelli, *L’officina della guerra*, op. cit., p. 180: “verso le due dopo la mezza notte una sentinella mi grida all’armi che vede un chiaro con molti siamo usciti in furia dalle tende tutti armati e li metto in Trincera e dopo vadi a vedere la sentinella cosa ce minsegna e era poi la luna che si alzava e faceva un grosso risplendore” (8 luglio 1915).

forse della novità delle proiezioni fruite nelle Case del soldato durante le licenze.¹⁴ O non solo per questo, se un accostamento simile tra l'artificio luministico dei razzi e il cinema, e anzi addirittura la fantasmagoria, lo si ritrova in *Kobilek*, il romanzo di guerra di Ardengo Soffici:

Tremavano le luci verdi e le ombre nere tra le piante ondeggianti, si allungavano e si accorciavano, si alzavano e si abbassavano, secondo il salire o il calare dei razzi, con un moto veloce e abbagliante che faceva pensare ad una proiezione cinematografica; e questa immagine era resa ancora più precisa dai fili di pioggia brillanti più della luce stessa, quasi piccoli strappi in quella film fantasmagorica.

Lo spettacolo, tremendo e bello ad un tempo, non durò però a lungo; un quarto d'ora forse, dopodiché non rimase che la pioggia a bruciare nelle frasche e finir d'inzupparci i vestiti.¹⁵

Ma la fantasmagoria come 'figura' dell'irruzione di una percezione irreale all'interno di un contesto terribilmente reale è anche in *Guerra del '15*, il diario, riscritto a distanza di anni e pubblicato nel 1931, dello scrittore irredentista triestino Giani Stuparich.¹⁶

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 172 sgg.: "Quando gettavano i razzi alluminosi, che poi ricadono a terra, mentre la luce si abbassa l'ombra dei stacoli corre dall'altra parte: se cascava a sinistra, tutte le ombre dei stacoli cor[r]ono a destra, c'era questi fra noi, che non avevano mai veduto, gridavano: 'Si vedono! Vano di corsa a destra!'" (da G. Capacci, *Diario di guerra di un contadino toscano*, a cura di Dante Priore, Firenze, Cultura, 1982, p. 59, op. cit. *ivi*, p. 181).

¹⁵ A. Soffici, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1918, pp. 116-117. Cfr. ora l'ed. in E. Giammattei e G. Genovese (a cura di), *Il racconto italiano della Grande Guerra. Narrazioni, corrispondenze, prose morali (1914-1921)*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2015, pp. 879-1007, a p. 963.

¹⁶ Su Stuparich Cfr. oltre il par. 4. *Guerra del '15* fu giudicato da Gramsci, insieme con *Kobilek* di Soffici (nonostante la "retorica repugnante" di quest'ultimo), tra i "migliori" libri di guerra (Cfr. il quaderno IX 43, in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II p. 1123).

Un'irruzione segnalata, ancora una volta, dai razzi luminosi, come "fiori di luce verde" che "sbocciano in alto sullo stelo luminoso, sostano un poco e poi cadono tranquilli ondeggiando".¹⁷ Si noterà peraltro, nel passo appena citato, la strettissima prossimità figurale con i versi montaliani da *Valmorbia* prima richiamati ("Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco / lacrimava nell'aria"), pubblicati pochi anni prima, nel 1925, tra i già menzionati *Ossi di seppia*, raccolta che ebbe tra i pochi inizialmente favorevoli recensori il triestino Silvio Benco.¹⁸ Nel passo seguente, la luce artificiale sembra avere per Stuparich la funzione di vero e proprio dispositivo ottico (la "lente") da cui traspare una "fantasmagoria":

via via che giungiamo in cima, sul ripiano dove si stendono le trincee, il silenzio si fa anche più pauroso. Il profilo delle trincee, nella notte, con le assi sporgenti, ha qualche cosa di spettrale. Ogni tanto un razzo spande un effimero stupore di luce nell'aria; gli oggetti vicini s'illuminano d'una chiarezza impressionante: discerno il tessuto d'un sacchetto gonfio di terra come a guardarlo attraverso a una lente; ma, poco più in là, tutto appare come nel chiaroscuro d'una fantasmagoria: le ombre dei granatieri immobili, i tronchi degli alberi, i cespugli, i crinali delle colline; poi tutto ritorna nell'oscurità.¹⁹

Poche pagine dopo una nuova visione si espande su grandi spazi, percorsa da sensazioni visive e acustiche disorientanti, in cui la luce elettrica si fonde con quella delle detonazioni e dei proiettili d'artiglieria che fendono l'aria:

¹⁷ G. Stuparich, *Guerra del '15* [1931], a cura di Giuseppe Sandrini, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 99.

¹⁸ Cfr. G. Zampa, *Introduzione*, in I. Svevo e E. Montale, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G.Z., Milano, Mondadori, 1976, pp. VII-XXIV, a p. XII.

¹⁹ G. Stuparich, *Guerra del '15*, op. cit., p. 119.

Monto di guardia. La sera è scesa da un'ora. Vengono su squadre del genio coi rotoli di filo spinato, luccicante nell'oscurità. I nostri si preparano al lavoro; mi passano davanti coi picconi e coi badili sulle spalle. All'improvviso, da nord-ovest, dalle parti del San Michele, l'orizzonte s'illumina in una cerchia di lampi: toneggiare intenso di cannoni, di batterie che sparano col ritmo delle mazze sui tamburi; un riflettore s'accende come un occhio, gira e lancia un lungo fascio di luce, al quale si sovrappone un altro da un secondo faro; nella luce bianca dei fari, immobile ora, avvampano sanguigne, una vicina all'altra, le lingue dei colpi in partenza; più oltre, nel buio, esplodono i globi infocati dei colpi in arrivo. Dei razzi illuminano a zone la valle con verdi abbaglianti; un terzo riflettore, di là da Gradisca, spunta e polverizza le sue lame di luce contro la volta celeste. Dopo mezz'ora tutto cessa e si spegne; là dove folgoravano i chiarori della battaglia, in un magico spettacolo di furie scatenate, brillano quiete le stelle. Vado ad accucciarmi vicino a Carlo: ho il viso freddo e gli occhi stanchi.²⁰

Già in *Trincee* di Carlo Salsa (1924) la luce artificiale come alba si era condensata in un'immagine che anticipa *Valmorbia*, in forma quasi di catacresi (tornerò su questo aspetto nelle conclusioni) nella forma "alba di un razzo": un'"alba" che a sua volta appare come lo schermo fantasmagorico contro cui i soldati in fila sembrano "sagome di ladri" proiettate da una lanterna magica:

La figura, ritta sul bordo della trincea, si volge e dice qualcosa che non afferro, poi salta giù. Altre ombre proseguono in fila, curve, scavalcando in corsa, d'un balzo, il solco in cui siamo, profilate contro l'alba di un razzo come sagome di ladri sullo schermo di una lanterna magica.²¹

²⁰ *Ivi*, p. 122.

²¹ C. Salsa, *Trincee*, op. cit., p. 78. Sul romanzo Cfr: L. Weber, "Una lettura di 'Trincee' di Carlo Salsa", in N. Turi (a cura di), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 17-33.

Ancora in Stuparich, ma dal successivo romanzo *Ritornaranno* (1941), il bagliore improvviso prodotto dal razzo svela lo spazio come un'allucinazione, gli oggetti fermi sembrano perdere la loro staticità, mentre quelli in movimento assumono tratti diabolici e incredibili:

Giungono così vicini alle trincee del nemico, da udirne chiaramente le voci e persino certi sconci rumori; e più vicini ancora, da distinguere un fantasma gigantesco nel buio, una sentinella avanzata, e da sentire quasi sopra il proprio capo il suo sbadiglio.

Un maledettissimo razzo li coglie in quel momento, a un metro dal reticolato nemico, in piedi. "Fermi!" l'imposizione sussurrata dal tenente ha l'effetto d'una folgore, li irrigidisce là, come tronchi fulminati. Ma non così gli uomini di Pini, alla loro sinistra. Al razzo sibilante, al bagliore improvviso che svela, come in un'allucinazione, la trincea nemica coi reticolati e le sentinelle, con gli austriaci gesticolanti sul parapetto, si voltano, se la danno a gambe, rotolano nel fango. Si scatena l'inferno. Dato l'allarme, la trincea nemica pullula di fiammate e di fiammelle, crepita, scroscia. Sembra di ballare in mezzo a un diabolico groviglio di corde metalliche. In realtà stanno immobili, nella luce galleggiante del razzo che non vuol più spegnersi.²²

Si può osservare che le particolarità geografiche del fronte italiano, con paesaggi alpini di alta quota, come sul Col di Lana, nelle Dolomiti bellunesi, dove infuriò nell'ottobre del 1915 una battaglia sanguinosa, abbiano contribuito alla creazione di uno spazio-tempo fuori dalle coordinate percettive consuete. Una pubblicazione celebrativa del novembre 1921 mise insieme le lettere al padre di un anonimo ufficiale italiano con il diario trovato da quest'ultimo addosso a un capitano austriaco caduto in

²² G. Stuparich, *Ritornaranno* [1941], a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 1991, p. 90.

quella battaglia. Anche in questo capolavoro dimenticato della diaristica e dell'epistolografia di guerra, che Gibelli ebbe il merito di riscoprire, sono i razzi illuminanti e i riflettori a schiudere spettacoli inediti ai combattenti:

I razzi illuminanti austriaci partivano a brevi intervalli dal costone di Salisei per illuminare ed individuare i nostri cannoni sul costone di Agai, che lampeggiavano senza tregua; la luce della luna quasi piena trapassava lo strato sottile delle nuvole; dal monte Poré e da altri monti distantissimi si proiettavano i fasci rettilinei dei riflettori; la loro luce era diretta contro le nuvole, sopra la nostra testa.

Le pallottole di fucile sbattevano contro le pietre con il loro schioppettio caratteristico, oppure passavano miagolando per aria. Le granate, scoppiando sul pendio del monte, mandavano lampi di luce rossastra, a cui si aggiungevano quelli dei nostri cannoni di oltre valle che tutti all'allarme si erano svegliati. Spettacolo straordinario ed indimenticabile questo di una battaglia di notte, in cima ad una vetta delle Alpi! In un'ora era stato respinto l'attacco nemico e tutto in breve ricadde in grande silenzio. Sembrava che il mondo si fosse fermato a prender fiato dopo uno sforzo immane.²³

Dalle vette alpine "diademate di folgori", verrebbe da dire con Gadda in uno dei lampi memoriali del conflitto disseminati per l'intera opera sua,²⁴ si slancia un'architettura di fasci luminosi che sorreggono la volta celeste, da cui filtra la luna, in un'atmosfera scossa cromaticamente dai lampi delle granate incrociate.

²³ *La battaglia di ottobre del 1915 sul Col di Lana. Appunti tratti dal diario del capitano austriaco Ebner, ucciso il 29 ottobre 1915 [è] dalle lettere di guerra di un ufficiale italiano a suo padre [il titolo in copertina è Col di Lana. Col di Sangue. Battaglia dell'ottobre 1915], Roma, s.e. [ma Perugia, Unione Tipografica Cooperativa,] 1921, p. 51.*

²⁴ Cfr. C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, seconda stesura, par. 1-4, Milano, Garzanti, 2002, p. 245.

L'effetto complessivo è quello di un duello cosmico, in cui è la natura stessa ad apparire animata e sofferente per lo sforzo.

3. Giornali di trincea

L'impressione duratura per gli effetti dell'illuminazione artificiale sullo sfondo dei grandi scenari naturali ridotti a campi di battaglia della guerra industriale ha lasciato tracce anche in quel fenomeno peculiare della pubblicistica e della propaganda di guerra che furono i giornali e le riviste di trincea.²⁵ Uno dei più diffusi e apprezzati fu *La Ghirba*, per "i soldati della 5° Armata", ideato e diretto da Ardengo Soffici, nella doppia veste di scrittore e pittore d'avanguardia (oltreché ex combattente in prima linea sull'altipiano della Bainsizza), affiancato, tra gli altri, da Giorgio De Chirico e Carlo Carrà.²⁶

La luce artificiale, come si è visto nei brani citati in precedenza, è un'alba, ma può straniare al punto da far sì che sia il sorgere della luna a essere preso per un razzo, come nel diario di Luigi Marengo richiamato nel paragrafo precedente. In uno dei primi numeri della testata campeggia, a tutta pagina, una tavola firmata dal "soldato Giglioli". Vi si vede una luna fantastica, forse sulla suggestione del *Voyage dans la lune* di Méliès (1902), che illumina uno spazio piano con figure.²⁷

²⁵ Cfr. M. Isnenghi, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Torino, Einaudi, 1977.

²⁶ Il titolo richiama l'espressione del gergo militare "portare a casa la ghirba", cioè 'la pelle', essendo di pelle la "ghirba", cioè l'otre utilizzato per trasportare l'acqua (Cfr. R. Pozzi, "I nomi dei giornali di trincea (dopo Caporetto)", *Il nome del testo*, 18 (2016): 157-162, a p. 160).

²⁷ *La Ghirba. Giornale dei soldati della 5° Armata*, n. 6 (12 maggio 1918), p. 8. Stampata inizialmente a Castiglione delle Stiviere da G. Bignotti & Figli. L'immagine, tratta come le seguenti dall'archivio digitale 14-18. *Documenti e immagini della grande guerra* dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane [https://www.14-18.it/] è di proprietà della Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma.



In questa *Fantasia lunare*, come recita la didascalia, “Gli abitanti della luna udendo le grandi risa che si fanno intorno alla ‘Ghirba’ scendono sulla terra per prendere parte alla festa”. Il messaggio è però sottilmente ambiguo: il ghigno sadico della luna farebbe pensare alla preparazione di un colpo di mano degli abitanti della luna (variamente screziati di nero, come a ricordare il colore distintivo dei reparti degli Arditi)²⁸ più che a un’allegra partecipazione a dei fe-

²⁸ I reparti speciali d’assalto istituiti a partire dall’estate 1917 (Cfr. G. Rochat, *Gli arditi della Grande Guerra. Origini, battaglie e miti*, Milano, Feltrinelli, 1980).

steggiamenti. Lo spazio su cui si muovono le figure, simili a insetti visti sotto una lente (a questo farebbero pensare i crani oblungi, gli occhi grandi e non frontali, le gambe ricurve simili a zampe di grillo della figura che suona l'organetto), è occupato da vari tavoli tondi e decorato da lanterne cinesi multicolori, ma ha al centro un vuoto che non può non ricordare il cratere di una granata, così come il piano non può non ricordare la Terra di nessuno. In primo piano giace il corpo di un uomo ubriaco, con la bottiglia che gli sta in piedi sulla pancia. L'ombra che proietta sembra una pozza di sangue.

La soluzione figurativa dell'uomo/insetto è parte dei messaggi ambigui della tavola: tale il soldato può apparire per la distanza, quella da cui gli alti comandi guardano le prime linee a cui impongono immani e spesso vani sacrifici, o da cui i soldati stessi possono reciprocamente vedere sé stessi tramite un binocolo.²⁹

Su un altro dei più famosi e diffusi giornali di trincea, *La Tradotta*, è ancora una volta la luce artificiale dei riflettori, insieme con una luna (o un'alba?) pallida e anemica al suo sorgere, a creare lo sfondo di uno straniante carnevale, anche grazie a delle nuvolette che stilizzano le esplosioni aeree dei proiettili d'artiglieria detti 'shrapnel'.³⁰

²⁹ Cfr. C. Salsa, *Trincee*, op. cit., p. 63: "Coloro che confezionavano gli ordini li spedivano da lontano; e lo spettacolo della fanteria che avanzava, visto al binocolo, doveva essere esaltante. Non erano con noi, i generali; il reticolato non l'avevano mai veduto se non negli angoli dei loro uffici territoriali, e non si capacitavano che potesse essere un ostacolo", e G. Stuparich, *Guerra del '15*, op. cit., p. 134: "Cerco: sì, vedo muoversi come delle righe di formiche, distanti una dall'altra, qualcuna s'allunga fino quasi a toccare la striscia di fumo. Ma devo passare il binocolo a Carlo, impaziente di vedere anche lui". Il modo in cui in guerra questa metamorfosi ottica possa esprimere intenzioni e valori molto diversi, dalla disumanizzazione alla riscossa morale, è messo in luce da R. Donati, "Come formiche su un lenzuolo. Nuto Revelli dall'uomo massa alla banda partigiana", *Critica letteraria* 3 (2020): 457-469.

³⁰ *La Tradotta. Giornale settimanale dei soldati della 3^a Armata*, n. 11 (22 giugno 1918), p. 8. Immagine di proprietà della Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Il giornale, intitolato al convoglio ferroviario che portava i soldati



al fronte, fu ideato dal colonnello Ercole Smaniotto, capo dell'Ufficio Propaganda della III Armata, con l'approvazione del duca d'Aosta. Fu stampato a Venezia e a Ostiglia presso le officine Mondadori, come *Il Montello* e in una certa fase *La Ghirba*. Tra i collaboratori vi furono Enrico Sacchetti, Umberto Brunelleschi, Giuseppe Mazzoni, Gino Calza Bini, Riccardo Gigante, Renato Simoni, Antonio Rubino e Arnaldo Fraccaroli (Cfr. M. Isnenghi, *Giornali di trincea*, op. cit., p. 130 n.). Oltre a collaborare assiduamente con *La Tradotta*, Rubino (già tra i fondatori, nel 1905, del *Corriere dei piccoli* e creatore di alcuni dei personaggi più celebri di quel settimanale, come Pierino e Quadrato) realizzò carta da lettere, buste e cartoline postali, tra cui una serie a colori intitolata *Ricordo del Piave*, riprodotta in C. Bibolotti e F. A. Calotti (a cura di), *Il Piave mormorava... I giornali satirici di trincea e delle retrovie durante la prima guerra mondiale: 19 dicembre 2009-28 febbraio 2010*. Mostra e catalogo, Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 2009, pp. 96-97.

Le due figure ai lati, un po' come il Gatto e la Volpe con Pinocchio, tengono un prigioniero, con un reticolato parzialmente divelto sullo sfondo; l'ardito sulla destra (identificato dalle mostrine nere e il pugnale d'ordinanza alla cintura, per l'occasione insanguinato), il soldato del reparto chimico del genio in tuta bianca sulla sinistra, e il prigioniero al centro. Le maschere di questo carnevale sono ovviamente quelle antigas, ma, come nella cimasa di una pala d'altare, nella parte alta le maschere di un vero carnevale veneziano incorniciano la situazione, facendo da *pendant* alla didascalia inferiore: "Un tempo eran le maschere il giocondo / riso del carnevale e della scena; / ora i tedeschi hanno costretto il mondo / a usarle contro il gas che lo avvelena. / D'un grugno di maiale essi fan uso / perché assomigli all'anima anche il muso".

Il confronto con le illustrazioni dei periodici rivolti al grande pubblico del paese, *La Domenica del Corriere*, *L'Illustrazione italiana*, *La Tribuna illustrata*, mostra chiaramente il considerevole salto immaginativo e creativo degli illustratori arruolati dal servizio Propaganda per i giornali di trincea. Quella rappresentata per il grande pubblico delle città, a 1917 inoltrato, è una guerra ancora ammantata di ricordi risorgimentali e garibaldini, con soldati in condizioni lontanissime dalla realtà della miseria e dell'afflizione delle prime linee.³¹ In una scena di *Trincee* (siamo

³¹ Una ricca documentazione si trova in S. Di Filippo, "Ogni viltà convien che qui sia morta": i reparti d'assalto italiani nella grande guerra attraverso le parole e le immagini dei periodici illustrati e dei giornali di trincea, Genova, Italia Storica, 2018, e in G. Oliva, *La Domenica del Corriere va alla guerra. Il 1915-18 nelle tavole di Achille Beltrame*, Udine, Gaspari, 2017. Fanno eccezione tuttavia alcune riviste umoristiche e satiriche come *Il numero*, pubblicata a Torino tra il 1914 e il 1922, ferocemente antigiolittiana e interventista, in cui, a opera soprattutto dell'illustratore napoletano Filiberto Scarpelli, una visualità 'fantasmagorica' trova ampio spazio già a partire dai primi anni di guerra (Cfr. C. Bibolotti, F. A. Calotti e L. Gorgoni Gufoni [a cura di], *La danza macabra della Grande Guerra. A cento anni dallo scoppio della prima guerra mondiale le opere satiriche dei grandi artisti del tempo raccolte nella Collezione Isolabella: 28 giugno-28 settembre 2014*,

nel 1915), Carlo Salsa racconta delle reazioni provocate dall'arrivo fortuito in prima linea di uno di questi giornali:

Mentre gli altri continuano a confabulare, do un'occhiata: è un giornale illustrato, pieno di notizie e di fotografie di guerra. C'è un'illustrazione in prima pagina che mostra un ricovero da trincea ammobiliato come un salotto, pieno di soldati azzimati che brindano e suonano dei mandolini e delle chitarre attorno ad una tavola pingue. Leggo qua e là le chiacchiere ampolluose, le allegorie iperboliche con cui qualche fegataccio alla Camera o qualche propagandista nei salotti delle belle signore rappresenta questa legione di straccioni e di martiri.

Butto il giornale con disprezzo.

E il foglio passa di mano in mano, tra i pidocchiosi che vegetano con me; osservano, leggono, commentano questo lirismo che deforma e invisce il nostro sacrificio. Parlano in crocchio.³²

Quella rappresentata nelle pagine che correvano o avrebbero dovuto correre nelle retrovie e addirittura in prima linea risentiva, invece, del "salto visuale" compiuto dai combattenti in virtù della loro effettiva esperienza della guerra industriale, elettrica e chimica.

Ma che diffusione ebbero effettivamente i giornali di trincea? Secondo Emilio Lussu, interventista democratico, volontario, ufficiale di complemento, autore di *Un anno sull'altipiano*, il più famoso memoriale italiano sulla Grande Guerra (1938), furono a uso e consumo degli ufficiali provenienti dalla classe sociale da cui provenivano gli autori di articoli e illustrazioni, senza alcuna ricaduta reale sui fanti proletari e sulle loro famiglie. Un giornale come *L'Astico* di Pietro Jahier era da lui giudicato alla stregua

Museo della Satira e della Caricatura, Forte dei Marmi. Mostra e catalogo, Pisa, Pacini, 2014, pp. 102-119).

³² C. Salsa, *Trincee*, op. cit., p. 99.

di “un foglio borghese paternalistico, che avrebbe fatto ridere quelli della brigata Sassari”.³³

Ma la testimonianza di Lussu è contraddetta da altre: secondo la relazione del capitano Mario Nesi, un informatore del centro di collegamento P presso il X Corpo d'Armata, l'interesse dei soldati per questi giornali fu crescente e un giornale come *La Tradotta* fu particolarmente apprezzato sia dagli ufficiali (che ne trattenevano in fase di distribuzione quante più copie possibili, in quanto ‘giornale di lusso’), sia dai soldati, per i quali era gratuito, e che assunsero presto l'abitudine di spedire per posta la copia alle loro famiglie (in quest'ultimo caso lo stesso discorso vale anche per *L'Astico* di Jahier).³⁴

Per *La Tradotta*, del resto, come sopra ricordato, erano stati arruolati celebri disegnatori provenienti sia dal mondo delle pubblicazioni per l'infanzia, come Brunelleschi o Rubino (passato senza mediazioni dal *Corriere dei Piccoli* al servizio Propaganda), sia dall'ambiente del romanzo d'appendice, come Sacchetti.³⁵ Quelli che Isnenghi definisce “diversivi fantastici”, costituenti una rete con altri tipi “di messaggi verbali e iconici, espliciti o impliciti”,³⁶ potrebbero essere forse, per un apparente paradosso, i testi che meglio si prestano a raccogliere il nuovo immaginario prodotto dall'esperienza della guerra meccanizzata, industriale, elettrica e chimica.

Chiudiamo questa rassegna grafica confermando una volta di più la centralità della luce artificiale nell'immaginario visuale dei combattenti: al razzo illuminante fu intitolato il settimanale

³³ Cfr. le lettere private di Emilio Lussu a Mario Isnenghi del febbraio 1966 e del 12 giugno 1965 (da cui la citazione), riportate in M. Isnenghi, *Giornali di trincea*, op. cit., p. 79.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 87 sgg.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 62 e 127.

³⁶ *Ivi*, p. 145.

prodotto per i soldati della VII Armata, il cui primo numero uscì l'11 aprile 1918:³⁷



Complice il peculiare tratteggio della prima consonante del nome nel titolo, che da vibrante può facilmente nascondere l'occlusiva velare sorda, è evidente inoltre come la testata giocasse con allusioni più o meno subliminali alla potenza maschile, e alla coincidenza tra esplosioni luminose e altre più maschili esplosioni in faccia al nemico. La propaganda successiva alla rotta di Caporetto (24 ottobre 1917) indulge non poco in questo tipo di immaginario sessuale, segno anche questo dell'intento di adeguamento della propaganda dal livello retorico degli alti comandi – dominante nei primi anni di guerra, e particolarmente invisibile alla truppa – a quello giovanile e giovanilistico ritenuto più adatto alle nuove leve chiamate a rincalzo, che concentrarono i loro miti e il loro folklore nell'arditismo e quindi, a guerra finita, con aggiunzioni che non si possono ora ripercorrere qui, nello squadrismo e nel fascismo.³⁸

³⁷ *Il razzo: giornale di trincea della 7° Armata*, n. 1 (1918), p. 1. Immagine di proprietà della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

³⁸ Esempio, da questo punto di vista, e particolarmente disturbante per chi rifletta oggi sui livelli molteplici della violenza di genere, la copertina del romanzo di Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*,

4. Stuparich e Malaparte

Nelle pagine precedenti si sono citati brani di opere che hanno trovato un linguaggio all'altezza dell'esperienza percettiva inedita prodotta dal nuovo orizzonte tattico e tecnologico del combattimento (*Guerra del '15* e *Ritornaranno* di Giani Stuparich, *Trincee* di Carlo Salsa) o che, oltre a richiamarsi esplicitamente all'immaginario fantasmagorico, hanno assunto nella propria stessa forma, almeno per porzioni significative, la percezione franta e discontinua di tale esperienza, come *Kobilek* di Ardengo Soffici. Considereremo ora in chiusura gli esempi di due opere che, pur restando estranee al fantastico propriamente detto, hanno trasceso il verosimile realistico, e in cui la narrazione di guerra, più che ricorrere a immagini fantasmagoriche per raccontare ciò che a rigore, per l'inaudita novità dell'esperienza, non ha termini 'propri' per dirsi, diventa in qualche modo essa stessa fantasmagorica.

Colloqui con mio fratello, pubblicato nel dicembre 1924 (ma con data 1925), negli ultimi giorni di sopravvivenza già solo formale delle istituzioni liberaldemocratiche del Regno d'Italia, è il primo libro che l'autore triestino ha scritto meditando sulla propria partecipazione alla prima guerra mondiale (insieme con l'amato fratello Carlo e l'amico Scipio Slataper) come volontario irredentista,

Milano, Vitagliano, 1921 (visibile su Internet Archive: <https://archive.org/details/lalcova-dacciaio.-romanzo-vissuto-1921>): un'automobile blindata (appunto, l'alcova d'acciaio del titolo), quella guidata dallo scrittore-protagonista, penetra la vulva gigantesca di un corpo femminile visto di scorcio di sotto in su, dalla muscolatura espressionisticamente alterata, che altro non è che il "corpo della patria" riconquistato al nemico, e cioè strappato al maschio invasore disceso fino alla linea del Piave. Sulla strumentalizzazione delle donne nei giornali di trincea, vd. R. Pozzi, "La strumentalizzazione propagandistica dell'immagine femminile in alcuni giornali di trincea", in M. Faraone (a cura di), *Filtered glimpses of a war remembered: intercultural studies on the memory of the Great War*, suppl. a *Studi interculturali* 3 (2017): 169-179 [online].

intriso di ideali mazziniani e neorisorgimentali, decorato della medaglia d'oro al valor militare. Seguiranno *Guerra del '15*, nel 1931, rielaborazione del diario tenuto nei primi due mesi al fronte, passati a Monfalcone, e, nel 1941, il romanzo corale *Ritornaranno*, l'unico in cui la materia autobiografica abbia ricevuto un'ampia rielaborazione finzionale.³⁹ Tre libri strettamente legati, benché in essi questa materia sia variamente trasposta ed elaborata, al punto da essere oramai considerati una "trilogia".⁴⁰

I *Colloqui* – "Un libro che pare un tempio", ebbe a scrivere Italo Svevo in una lettera del marzo 1927 – sono un 'esame di coscienza' ("di estrazione remotamente vociana", sul modello ovviamente di Renato Serra)⁴¹ che avviene mediante un dialogo tra due fratelli: l'uno, lo scrittore, sopravvissuto; l'altro, Carlo, morto suicida il 30 maggio 1916 sul monte Cengio, bastione meridionale dell'altipiano di Asiago, per non cadere prigioniero nel corso della medesima offensiva austriaca in cui sarebbe stato catturato il fratello il giorno seguente, nel contesto della *Strafexpedition* (come sudditi austriaci, se fossero stati riconosciuti avrebbero subito la condanna a morte per diserzione e tradimento come l'irredentista trentino Cesare Battisti). I *Colloqui* sono scanditi in nove capitoli: il primo,

³⁹ Sul romanzo e sulla sottile ascendenza risorgimentale del suo sistema simbolico, Cfr. G. Alfano, "Una discronia di compensazione. 'Ritornaranno' (1941) di Giani Stuparich", in C. Gigante (a cura di), *Rappresentazione e memoria. La 'quarta' guerra d'indipendenza*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 207-219.

⁴⁰ Cfr. B. Maier, "L'opera di Giani Stuparich", in Id., *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, 1972, pp. 207-259, a p. 213, e S. Contarini, "Giani Stuparich e la trilogia della guerra. Dal 'Taccuino di un volontario' a 'Ritornaranno'", in [A. Daniele (a cura di),] *Gli scrittori e la Grande Guerra*. Atti del Convegno dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti di Padova, 2014, Padova, Nella Sede dell'Accademia, 2015, pp. 111-140.

⁴¹ B. Maier, "Introduzione", in Stuparich, *Ritornaranno*, op. cit., p. XLII. Per la lettera, Cfr. I. Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 840 (*A Benjamin Crémieux*, 15 marzo 1927).

dal cui incipit è tratta la citazione seguente, si svolge nel 1917, al tempo della prigionia dello scrittore, ma dal secondo in poi si è ormai nel primo dopoguerra, a Trieste, la città guardata da lontano, insieme con il fratello, all'epoca del fronte di Monfalcone, e ora luogo di rimemorazione, ambito di nuove responsabilità (lo scrittore sopravvissuto è diventato padre) e punto di partenza per i pellegrinaggi annuali sul monte Cengio.

Mio fratello è morto da un anno e da un anno io vivo in prigionia. Passeggio le notti. Se ora mi trovo supino, abbandonate le membra, è certo che questa notte una stanchezza m'ha vinto. Sotto, nel buio, guizzò la baionetta d'una sentinella a guardia del reticolato. In alto il cielo è d'una luminosità fredda, che mi pare d'immerger la faccia nel ghiaccio. E rimango, impregnato lentamente tutto il corpo dal gelo luminoso, non so quanto, con le palpebre chiuse.⁴²

Questi colloqui sono dunque il dialogo tra un vivo e un morto, ma quest'ultimo non si riduce a una mera figurazione della coscienza dello scrittore, a un puro espediente retorico per vivacizzare il monologo dell'autore con sé stesso: Carlo ha la fisionomia morale e la maturità di vita (benché fratello minore) che si ritroverà nel diario di trincea del '31 e nel personaggio di Marco (fratello maggiore) in *Ritorneranno*, del '41. È un dialogo tra un vivo e un morto che appare (nel 1924) in un mondo segnato per milioni di reduci dal ricordo del contatto quotidiano con i morti e talvolta dall'esperienza allucinatória di apparizioni fantasmatiche, di cui parlano alcuni testimoni ancora nell'immediato primo dopoguerra e di cui lo stesso Stuparich ci lascia una significativa testimonianza in uno scritto del 1960:

Come è avvenuto che tutto il sangue sparso, che gli ultimi respiri degli uomini dietro le siepi, che tante vite perdute non abbia-

⁴² G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1985, p. 11.

no lasciato traccia? E se non fosse la mia memoria che fa incendiare quel fienile presso i due ciliegi, che popola quei pietroni di figure d'austriaci e d'ungheresi in agguato, che scuote l'aria con sibili e strazi e mucchi di terra sollevati nel fumo delle granate, tutto parrebbe da secoli tranquillo e sereno, idillico e innocente come in questo momento.⁴³

Apparenze fantasmatiche di cui troviamo un esempio singolare in alcuni versi pubblicati da Curzio Malaparte in una *plaque* del 1939, in cui ricorda la sua seconda esperienza di combattimento sul fronte occidentale:

I morti di Bligny giocano a carte
nell'ombra verde dei boschi,
parlan ridendo della guerra,
dei giorni di licenza,
della casa lontana, degli amici
rimasti a vivere nel sole caldo.
Tuona il cannone, tuona ancora il cannone
dalla parte di Reims di Château Thierry di Soissons,
o forse è un temporale che si allontana
verso lo Chemin des dames verso Epernay
verso Laon, e le nuvole gonfie
d'erba e di foglie sfiorano passando
i vigneti sui bianchi poggi della Champagne.⁴⁴

Versi che potrebbero alludere inoltre a un fenomeno molto comune in prima linea, che ha lasciato testimonianze numerose e

⁴³ G. Stuparich, "Sull'altipiano di Asiago", in Id., *Colloqui con mio fratello*, op. cit., pp. 141-146, a p. 145. Cfr. inoltre O. Davies, *A Supernatural War: Magic, Divination, and Faith during the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

⁴⁴ C. Malaparte, *I morti di Bligny giocano a carte*, Roma, Edizioni di Circoli, 1939. Per la vicenda guerresca di Malaparte, Cfr. M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 62 sgg.

che aveva a che fare – secondo pareri autorevoli di medici di allora – con la morte violenta inflitta improvvisamente a corpi fatti di tendini e muscoli tesi nell'azione: la “vita apparente dei morti sui campi di battaglia”.⁴⁵

I *Colloqui* sono un *Secretum* da trauma bellico, animati da una tensione lirica e una sintassi “quasi alfieriana”:⁴⁶ uno stile arcaicizzante e prezioso, con inversioni, iperbati e simmetrie musicali, che sorprenderebbe chi leggesse questo libro dopo i due successivi, contraddistinti invece da uno stile asciutto, concreto, classico e realistico, ma che tuttavia appare perfettamente adeguato allo scopo, essendo più accentuato nei brani attribuiti al fratello Carlo, che così, anche attraverso questa lingua ulteriore e distante, si dà nella rappresentazione insieme come presenza e come fantasma.

– Sei tu, fratello?

– Sì. Sono venuto quest'oggi senza che tu mi chiamassi. Nel mio essere uguale ch'è tutto una calma mobile distesa, una vibrazione ho avvertito in un punto, piccola ma intensa. In quel punto mi sono raccolto: era vero ciò che temevo: tu soffri. [...] Non ha rimedi la mia eternità alla tua debolezza terrena; ma quando ho potuto, per esserti stato fratello carnale, a sollevare il volto t'ho aiutato verso la pace.⁴⁷

⁴⁵ Così il titolo di un articolo pubblicato su *La guerra illustrata*, n. 10 (29 novembre 1914), p. 75, a firma di un tale Doctor White. Questa invece una testimonianza di Luigi Barzini: “Ricordo gli ultimi giorni di maggio, quando, varcata d'un balzo la frontiera, le nostre truppe iniziavano l'attacco della testa di ponte di Gorizia. Le fanterie assalivano furiosamente le piccole trincee, ai piedi delle alture, gettandosi contro ai reticolati senza ancora conoscerne la forza, cercando di svelarli con le mani, di aprirsi un varco come in una siepe. Attanagliati ai fili rimanevano dei morti, che non parevano morti, tanto i loro volti conservavano una espressione di volontà e di furia e i loro corpi eretti un gesto di vigore” (L. Barzini, *Al fronte (maggio-ottobre 1915)*, Milano, Treves, 1915, p. 365).

⁴⁶ S. Contarini, *Giani Stuparich e la trilogia della guerra*, op. cit., p. 130.

⁴⁷ G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, op. cit., p. 49.

L'esame di coscienza ha a che fare con la posizione ideologica peculiare che Stuparich incarna all'interno del fronte interventista, e anche di quello interventista-democratico. All'interventismo Stuparich giunge "come trascinato da uno stato di necessità" che ha imposto la scelta nazionalista a chi, come lui, aveva in precedenza perseguito il progetto di una nuova Europa dei popoli, "un'Europa nuova di cui un'Austria federativa avrebbe potuto essere, rovesciando il proprio ruolo reazionario, l'area di decollo".⁴⁸ Ma alla necessità, accolta, di entrare in guerra pur sapendo di ritardare così quello che per lui era il progetto davvero fruttuoso, nel dopoguerra si aggiunge un'altra consapevolezza dolorosa, quella "d'essere stati usati – lui e il fratello – in un gioco politico ben diverso da quello sperato, che è finito per passare sopra le loro teste" con gli eventi politici dell'Italia uscita dalla guerra, e cioè il fascismo, a cui Stuparich resterà sempre avverso.⁴⁹

Sono riconoscente a chi v'ha scolpito quassù nel silenzio coi vostri nudi nomi nella nuda pietra del Carso. [...] Anch'io sarei dovuto passare con voi, con te, fratello; poiché codeste erano le mie schiere; ma a un tratto mi sono guardato intorno: voi più non eravate ed io fui solo; e più non posso mescolarmi e marciare con quell'altra giovinezza laggiù. [...] quando il camminare è doloroso pur nella patria, come proceder sereni nel mondo? La patria è oggi una luce che abbaglia e un fumo che accieca: come fermarsi in mezzo al fumo e alle vampe per iscoprire dall'alto il proprio sereno viaggio? [...] In pochi tornammo esausti. Come dopo un naufragio, ci cercavamo e solo, lontani e dispersi, con l'anima stretta ai morti compagni, debolmente ris-

⁴⁸ M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1970, p. 188. Nel 1915 Stuparich, che si era formato all'università di Praga prima di giungere a Firenze, aveva pubblicato nella collana di Gaetano Salvemini "La Giovane Europa" (dedicata "ai popoli oppressi") uno studio su *La nazione ceca*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 227.

pondevamo ai richiami. E il torbido intanto montava, per via della nostra perplessità. Poi su quello affiorò una gioventù generosa e crudele, esaltata e cieca, ma forte del suo impeto di dominio e franca nell'errore – e ripeté l'idolatria. E d'allora eccomi in solitudine amara.⁵⁰

Per altri versi, *Kaputt* di Curzio Malaparte, pubblicato a Napoli nel 1944, è un'opera che risolve il racconto ogni volta, cioè al culmine di ciascuna delle sei parti in cui è diviso il romanzo (*I cavalli, I topi, I cani, Gli uccelli, Le renne, Le mosche*), in visioni al tempo stesso sconvolgenti ed esemplari. Ripartendo dai suoi precedenti reportage giornalistici dal fronte orientale, *Kaputt* è una «fantasmagoria [...] della *finis Europae*», nella definizione di Emma Giammattei,⁵¹ per la sua costruzione intorno a dei quadri narrativi che si risolvono sistematicamente in grandi visioni. È una fantasmagoria per il suo aver voluto ridurre la guerra a “paesaggio”, a una “spettatrice, in quello stesso senso in cui è spettatore un paesaggio”, dice ancora Malaparte sulla soglia del romanzo.⁵² È una fantasmagoria per il suo tentativo strenuo, portato avanti anche nel successivo *La Pelle* (1949), di “sperimentare i limiti cui può spingersi la mimesi”.⁵³ Il racconto in prima persona di episodi di durezza spesso estrema, pur se possibili in linea di principio in una guerra che ha dato prove innumerevoli di ferocia inaudita, è spinto al limite dell'inverosimile, con l'effetto, o senz'altro con l'obiettivo, di

⁵⁰ G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, op. cit., pp. 64–65 e 72.

⁵¹ E. Giammattei, *Nota introduttiva* a C. Malaparte, “Viva Caporetto!”, in *Il racconto italiano della grande guerra*, op. cit., pp. 1011–1030, p. 1013.

⁵² C. Malaparte, “Storia di un manoscritto”, in Id., *Kaputt*, (1944), ed. a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2009, p. 14.

⁵³ E. Giammattei, *Nota introduttiva*, op. cit., p. 1018.

estendere il limite del verosimile a ciò che sembra impossibile. Si pensi, in *La pelle*, romanzo ambientato in gran parte nella Napoli occupata dagli alleati nel '44, all'episodio del pescesirena servito per il *Pranzo del generale Cork*, pesce descritto con insistenza come una "bambina". Se chi legge non può credere davvero si tratti di una bambina morta (men che mai cotta), può però, giunto a quel punto della narrazione, indotto dall'oltranza rappresentativa esperita fino a quel punto, legittimamente temere si tratti di una bambina nuda.⁵⁴

Si veda invece qui, in *Kaputt*, l'episodio dei cavalli rimasti intrappolati, per il gelo improvviso nell'inverno '41-'42, nel lago Làdoga in Carelia, presso il confine tra Russia e Finlandia, a poca distanza da Leningrado, all'epoca sotto assedio:

Stretti in quel breve spazio (la sponda, in quel tratto del Làdoga, s'incurva, forma un breve seno), tra l'acqua profonda e la muraglia di fuoco, i cavalli s'aggrupparono tremanti di freddo e di paura, con la testa protesa fuor dell'acqua. I più vicini alla riva, assaliti a tergo dalle fiamme, s'impennavano, si accavallavano sui compagni, tentando di farsi largo a morsi e a calci. Nel furor della mischia furono sorpresi dal gelo.

[...]

Il giorno dopo, quando le prime pattuglie di *sissit*, dai capelli bruciacchiati, dal viso nero di fumo, camminando cauti sulla cenere ancora calda attraverso il bosco carbonizzato, giunsero sulla riva del lago, un orrendo e meraviglioso spettacolo apparve ai loro occhi. Il lago era come un'immensa lastra di marmo bianco, sulla quale eran posate centinaia e centinaia di teste di cavallo. Parevano recise dal taglio netto di una mannaia. Soltanto le teste emergevano dalla crosta di ghiaccio. Tutte le teste erano rivolte verso la riva. Negli occhi sbarrati bruciava ancora la fiamma bianca del

⁵⁴ Cfr. C. Malaparte, *La pelle. Storia e racconto* (1949), a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2010, pp. 221-222.

terrore. Presso la sponda, un groviglio di cavalli ferocemente impennati sorgeva fuor della prigione di ghiaccio.⁵⁵

Di questo episodio non c'è traccia nei suoi reportage per il *Corriere della Sera* raccolti in *Il Volga nasce in Europa* (1943),⁵⁶ ma l'articolo pubblicato il 14 maggio 1942, "Autocarri su un ponte di ghiaccio", sui "misteri" rivelati dal lago con lo scioglimento dei suoi ghiacci ad aprile, racchiude un racconto se possibile ancora più sconvolgente, in cui ad apparire come fantasmagoria è l'impronta umana, quasi come aura o anima, dei caduti in battaglia.⁵⁷

Col primo disgelo, il lago rivela i suoi straordinari segreti, i suoi misteri. [...] E ieri mattina, mentre mi aggiravo sulla sponda del Ladoga, alla foce di un fiumicello che sbocca dalla foresta di Raikkola, mi sono accorto a un certo punto di camminare proprio sulla volta di ghiaccio che copre il fiume. [...] Impresi nel ghiaccio, stampati nel trasparente cristallo, appariva sotto la suola delle mie scarpe una fila di volti umani, bellissimi. Una fila di maschere di vetro. (Come una icona bizantina.) [...] [...] Senza dubbio, eran quelle le immagini di soldati sovietici caduti nel tentativo di varcare il fiume. I miseri corpi, rimasti tutto l'inverno imprigionati nel ghiaccio, erano stati travolti dalle prime correnti primaverili del fiume sciolto dai suoi lacci di gelo. Ma i loro visi eran rimasti impressi nella lastra di ghiaccio, stampati nel

⁵⁵ C. Malaparte, *Kaputt*, op. cit., pp. 66-67 (dal terzo cap. della prima parte).

⁵⁶ Per un'analisi approfondita del rapporto tra reportage e romanzi di Malaparte Cfr. N. Brandini, *Curzio Malaparte. Dal reportage di guerra alla creazione dell'opera letteraria. Genesis de 'Il sole è cieco' e 'Il Volga nasce in Europa'*, Tesi di Laurea, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, a.a. 2016-2017.

⁵⁷ Si cita il testo dell'articolo così come è stato riprodotto, con minimi ritocchi, in C. Malaparte, *Il Volga nasce in Europa* [1943], a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 308-309.

puro, gelido cristallo verdazzurro. Mi guardavano con serena attenzione, quasi mi pareva che mi seguissero con gli occhi.

Il ‘prodigio’ è dovuto al fatto che nella lastra di ghiaccio superficiale, in fase di disgelo e perciò fattasi trasparente come una lastra, sono ora visibili, come “maschere di vetro”, i calchi impressi dai volti dei soldati caduti nel tentativo di guadare il fiume; immobilizzati prima dal gelo, quindi portati via con la ripresa dalla corrente.

Collocare questa modalità rappresentativa di Malaparte sullo sfondo della tradizione nata dall’esperienza percettiva della prima guerra mondiale, brevemente ripercorsa in queste pagine, credo possa attutire la percezione della sua ‘anomalia’ “all’interno della tradizionale narrativa di guerra”,⁵⁸ e riconoscere all’esperienza di massa di trauma percettivo e alterazione della coscienza vissuta da scrittori e lettori reduci della prima guerra mondiale un elemento nutriente di quella sensibilità magica che percorre la letteratura in Italia, di cui parla Contini nella sua antologia di “racconti surreali novecenteschi”.⁵⁹ Chi, se non chi ha avuto esperienza diretta del combattimento, ha dovuto per “forza maggiore” rappresentare “la realtà come se fosse un sogno”?⁶⁰

⁵⁸ Così B. Baglivo, “Una poetica dell’immaginazione. Il realismo magico di Curzio Malaparte”, in Andrea Gialloreti e Srećko Jurišić (a cura di), *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Novate Milanese, Prospere, 2021, pp. 135-157, a p. 135, a cui rinvio come eccellente lettura dello specifico letterario del romanzo. Le parole citate, in apparente contrasto con quanto ho sostenuto fin qui, costituiscono soltanto una premessa del saggio; per il resto le conclusioni a cui giunge la studiosa convergono con le mie, specie quando viene osservato che lo scarto tra realtà e immaginazione presente in *Kaputt* è in rapporto fondamentale con il trascendimento del verosimile prodotto dall’esperienza traumatica della guerra (Cfr. *ivi*, pp. 143-146).

⁵⁹ Cfr. *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi* [1946], scelti e presentati da G. Contini, Torino, Einaudi, 1988.

⁶⁰ Cfr. M. Bontempelli, *L’avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, p. 161: «La vera norma dell’arte narrativa è questa: raccontare il sogno

5. Conclusione

Se la fantasmagoria è una modalità retorica, come si è voluto mostrare con le pagine precedenti essa ha a che fare con il tentativo di dire 'per figura', o anche di rappresentare graficamente, nei giornali di trincea, ciò che a rigore, per l'inaudita novità dell'esperienza, non ha termini 'propri' per dirsi, rappresentando "direttamente l'atto della percezione sensoriale", e assumendo che la "percezione *sia* condizionale e al tempo stesso sostanza dell'espressione".⁶¹ Come figura condive dunque, dal punto di vista retorico quanto cognitivo, il principio della 'catacresi', più ancora che della metafora. Ma si è mostrato anche, negli ultimi casi presi in esame, come la fantasmagoria, oltre che con l'*elocutio*, possa avere a che fare con l'*inventio*, al punto da poter essere considerata una 'figura d'invenzione', riguardando essa, in questo caso, direttamente il principio strutturante di una narrazione dotata di un diverso e specifico statuto di verosimiglianza.⁶² Si tratta, come si vede, di due accezioni distinte: la prima più strettamente dipendente dall'idea di dispositivo in senso tecnico (la trincea, i riflettori, i razzi illuminanti, le condizioni atmosferiche, il fumo), la seconda più aperta a una dimensione fantasmatica o di alterazione

come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno» (la rivista *900*, il cui progetto è ricostruito da Bontempelli in questo volume, ha avuto, lo si ricorderà, come co-fondatore e co-direttore Curzio Malaparte). L'espressione "forza maggiore" nel senso dell'esperienza extraletteraria che 'impone' lo stile è in S. Contini, "Rinnovamento del linguaggio letterario", in Id., *Ultimi esercizi ed Elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 107-122, a p. 120.

⁶¹ Mutuo questa definizione ideata da Andrea Cortellessa nella sua antologia *Le notti chiare erano tutte un'alba*, op. cit., per introdurre una sezione intitolata *La guerra-percezione* (ivi, p. 267).

⁶² Si intende qui 'figura d'invenzione' nel senso che al concetto dava Francesco Orlando, come illustrato da G. Iotti, "Sul progetto di una ricerca intitolata 'Figure dell'invenzione'", in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 271-289.

espressionistica post-traumatica (l'elaborazione del lutto e del senso di colpa in Stuparich, il contatto ravvicinato e intimo con l'orrore e la crudeltà in Malaparte); accezioni e dunque strade distinte, ma che si è scelto di battere entrambe, per meglio comprendere, se non la totalità, la molteplicità dei riflessi che l'esperienza percettiva della guerra ha avuto sulle creazioni letterarie successive.

In entrambe le accezioni utilizzate il campo 'fantasmagorico' è garantito dalla sospensione più o meno momentanea dell'orizzonte di verosimiglianza realistica pur all'interno di uno spazio del tutto reale, proprio come nello spettacolo reso popolare da Étienne-Gaspard Robert, e inoltre – questo è ad ogni modo ciò che conta – in entrambe è decisivo il tentativo di dare conto di una realtà che si è rivelata subito come irrappresentabile, e incommunicabile, giusta la celebre la formula benjaminiana tratta dal saggio sul *Narratore* secondo cui, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile.⁶³ La prima guerra mondiale segnerebbe simbolicamente, al livello di massa, il tramonto dell'esperienza trasmessa' (*Erfahrung*), per lasciare spazio all' 'esperienza vissuta' (*Erlebnis*).⁶⁴ La fantasmagoria è ciò che rende rappresentabile un'esperienza per cui mancano i concetti, un'esperienza, quel-

⁶³ Cfr. W. Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov" [1936], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, tr. it., a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274, a p. 248: "Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era notato, che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce".

⁶⁴ Per un esame critico del problema del rapporto tra memoria, testimonianza e 'forma' letteraria, e della rappresentazione del "fatto di non aver potuto 'fare' esperienza", Cfr. G. Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014, la citaz. a p. 32.

la della Grande Guerra, che consistette nell’“accadimento dell’impossibile”.⁶⁵

Come osservato da Alessia Cervini, dal punto di vista della visione, di chi opera con le immagini, la prima guerra mondiale ha aperto un orizzonte di lunga durata in cui, probabilmente, siamo ancora collocati, perché ha aperto “un inedito regime di visibilità, una nuova ‘logica della percezione’ e, per questa ragione, avvia con il cinema un rapporto del tutto peculiare, oltre che privilegiato, a tutt’oggi nient’affatto esaurito”.⁶⁶

Riferimenti bibliografici

Adorno Theodor W., “Il narratore nel romanzo contemporaneo” [1945], in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, tr. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 38-45.

Alfano Giancarlo, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014.

Alfano Giancarlo, “Una discronia di compensazione. ‘Ritourneranno’ (1941) di Giani Stuparich”, in Claudio Gigante (a cura di), *Rappresentazione e memoria. La ‘quarta’ guerra d’indipendenza*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 207-219.

Baglivo Beatrice, “Una poetica dell’immaginazione. Il realismo magico di Curzio Malaparte”, in Andrea Gialloreti- Srećko Jurišić (a cura di), *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Novate Milanese, Prospero, 2021, pp. 135-157.

Barzini Luigi, *Al fronte (maggio-ottobre 1915)*, Milano, Treves, 1915.

⁶⁵ Cfr. A. Gibelli, *L’officina della guerra*, op. cit., p. 4 (che cita R. Musil, *L’Europa abbandonata a sé stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1986, p. 105).

⁶⁶ A. Cervini, *L’invenzione del cinema. Rappresentazione e Grande Guerra*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 26.

- Benjamin Walter, “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov” [1936], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, tr. it., a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.
- Bibolotti Cinzia e Calotti Franco A. (a cura di), *Il Piave mormorava... I giornali satirici di trincea e delle retrovie durante la prima guerra mondiale: 19 dicembre 2009-28 febbraio 2010*. Mostra e catalogo, Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 2009, pp. 96-97.
- Bibolotti Cinzia, Calotti Franco A. e Gorgoni Gufoni Linda (a cura di), *La danza macabra della Grande Guerra. A cento anni dallo scoppio della prima guerra mondiale le opere satiriche dei grandi artisti del tempo raccolte nella Collezione Isolabella: 28 giugno-28 settembre 2014*, Museo della Satira e della Caricatura, Forte dei Marmi. Mostra e catalogo, Pisa, Pacini, 2014.
- Bloch Marc, *La guerra e le false notizie: ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, tr. it., Roma, Donzelli, 2004.
- Bontempelli Massimo, *L’avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974.
- Brandini Nicola, *Curzio Malaparte. Dal reportage di guerra alla creazione dell’opera letteraria. Genesi de ‘Il sole è cieco’ e ‘Il Volga nasce in Europa’*, Tesi di Laurea, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, a.a. 2016-2017.
- Casadei Alberto, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.
- Cervini Alessia, *L’invenzione del cinema. Rappresentazione e Grande Guerra*, Venezia, Marsilio, 2024.
- Cometa Michele, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.
- Contarini Silvia, “Giani Stuparich e la trilogia della guerra. Dal ‘Taccuino di un volontario’ a ‘Ritourneranno’”, in [Antonio Daniele (a cura di),] *Gli scrittori e la Grande Guerra*. Atti del Convegno dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti di Padova, 2014, Padova, Nella Sede dell’Accademia, 2015, pp. 111-140.
- Contini Gianfranco (scelti e presentati da), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi* [1946], Torino, Einaudi, 1988.

- Contini Gianfranco, "Rinnovamento del linguaggio letterario", in Id., *Ultimi esercizi ed Elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 107-122.
- Cortellessa Andrea (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale* (1998), nuova ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 2019.
- Cru Jean Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929.
- Davies Owen, *A Supernatural War: Magic, Divination, and Faith during the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- De Leva Giovanni, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci, 2017.
- Di Filippo Sonia, "Ogni viltà convien che qui sia morta": i reparti d'assalto italiani nella grande guerra attraverso le parole e le immagini dei periodici illustrati e dei giornali di trincea, Genova, Italia Storica, 2018.
- Donati Riccardo, "Come formiche su un lenzuolo. Nuto Revelli dall'uomo massa alla banda partigiana", *Critica letteraria*, 3 (2020): 457-469.
- Faldella Emilio, "Alcune idee sulla concezione italiana della lotta", *Rivista militare*, 2 (1928): 1095-1111.
- Gadda Carlo Emilio, *Meditazione milanese*, Milano, Garzanti, 2002.
- Giammattei Emma e Genovese Gianluca (a cura di), *Il racconto italiano della Grande Guerra. Narrazioni, corrispondenze, prose morali (1914-1921)*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2015.
- Gibelli Antonio, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, terza ed. accresciuta, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll.
- Iotti Gianni, "Sul progetto di una ricerca intitolata 'Figure dell'invenzione'", in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 271-289.
- Isnenghi Mario, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Torino, Einaudi, 1977.

- Isnenghi Mario, *Il mito della grande guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1970.
- Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane, 14-18.
Documenti e immagini della grande guerra [https://www.14-18.it/].
- Jünger Ernst, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], tr. it., Parma, Guanda, 1990.
- La battaglia di ottobre del 1915 sul Col di Lana. Appunti tratti dal diario del capitano austriaco Ebner, ucciso il 29 ottobre 1915 [e] dalle lettere di guerra di un ufficiale italiano a suo padre* [il titolo in copertina è *Col di Lana. Col di Sangue. Battaglia dell'ottobre 1915*], Roma, s.e. [ma Perugia, Unione Tipografica Cooperativa,] 1921.
- Leed Eric J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], tr. it., Bologna, Il Mulino, 1985.
- Maier Bruno, "L'opera di Giani Stuparich", in Id., *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, 1972, pp. 207-259 .
- Malaparte Curzio, *I morti di Bligny giocano a carte*, Roma, Edizioni di Circoli, 1939.
- Malaparte Curzio, *Il Volga nasce in Europa* [1943], a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 308-309.
- Malaparte Curzio, *Kaputt*, (1944), a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2009.
- Malaparte Curzio, *La pelle. Storia e racconto* (1949), a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2010.
- Malaparte Curzio, "Viva Caporetto!" [1921], in E. Giammattei e G. Genovese (a cura di), *Il racconto italiano della grande guerra*, pp. 1011-1030.
- Marinetti Filippo Tommaso, *L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*, Milano, Vitagliano, 1921.
- Milner Max, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* [1982], tr. it., Bologna, Il Mulino, 1989.
- Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- Oliva Gianni, *La Domenica del Corriere va alla guerra. Il 1915-18 nelle tavole di Achille Beltrame*, Udine, Gaspari, 2017.

- Pozzi Rosanna, "I nomi dei giornali di trincea (dopo Caporetto)", *Il nome del testo* 18 (2016): 157-162.
- Pozzi Rosanna, "La strumentalizzazione propagandistica dell'immagine femminile in alcuni giornali di trincea", in Mario Faraone (a cura di), *Filtered glimpses of a war remembered: intercultural studies on the memory of the Great War*, suppl. a *Studi interculturali* 3 (2017): 169-179 [online].
- Rochat Giorgio, *Gli arditi della Grande Guerra. Origini, battaglie e miti*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Salsa Carlo, *Trincee. Confidenze di un fante* [1924], Milano, Rizzoli, 2022.
- Serra Maurizio, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Soffici Ardengo, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1918.
- Stuparich Giani, *Colloqui con mio fratello* [1924], a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1985.
- Stuparich Giani, *Guerra del '15* [1931], a cura di Giuseppe Sandrini, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Stuparich Giani, *Ritourneranno* [1941], a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 1991.
- Svevo Italo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966.
- Svevo Italo/Montale Eugenio, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.
- Weber Luigi, "Una lettura di 'Trincee' di Carlo Salsa", in Nicola Turi (a cura di), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 17-33.

Montmartre sous les bombes : éclats de guerre et de mots dans Féerie pour une autre fois II de Louis-Ferdinand Céline

CRISTINA MINEO

Università degli Studi di Palermo

1. Introduction

Dans la seconde partie du roman *Féerie pour une autre fois*, Louis-Ferdinand Céline revient à un épisode marquant de l'Histoire, à savoir le bombardement de Montmartre de la part des Alliés pendant la nuit du 21 avril 1944. C'est un épisode qu'il a vécu personnellement et qui, malgré un triste bilan de morts, de blessés et de bâtiments détruits entièrement ou en partie, a été délibérément passé sous silence.¹ Céline choisit au contraire de retracer cet événement et d'y consacrer une section à part de son œuvre. Comme il l'indique au fil des pages de *Féerie II*, le but qu'il entend poursuivre est, d'une part, celui d'exprimer son indignation par rapport à ce que l'homme est en mesure de faire à l'aide du progrès technologique dans le domaine militaire² et, d'autre part, de préserver par l'écriture le souvenir d'un événement de la mémoire collective autrement voué à l'oubli.³

¹ Cf. V. Bissonnette, "Une violence sous silence : le bombardement de la France par les Alliés", *Cahiers d'histoire* 36.2 (2019), pp. 153-178.

² Dans *Féerie pour une autre fois II*, Céline écrit : "C'est là qu'on voit l'homme, sa nature, ce qu'il est capable, ses façons innées de s'amuser". L.-F. Céline, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, 1993, p. 190.

³ L'auteur note à ce propos : "mais elles iront ces personnes à tout culot réfuter ! prétendre !... que rien du tout a sursauté !... giclé ! poudroyé ! que le firmament était serein, que j'ai tout moi, imaginé !". *Ivi*, p. 297.

Pour ce faire, Céline ne se contente pas d'utiliser les moyens caractéristiques du récit romanesque traditionnel : en effet, afin de plonger le lecteur directement au cœur du désastre, l'auteur exploite de manière inédite des outils rhétoriques et syntaxiques. En outre, à l'instar d'autres écrivains et intellectuels qui, dans les années 1930-1980 animent le débat autour de l'imaginaire,⁴ Céline participe lui aussi au renouvellement des discours savants relatifs à ce concept. Il considère l'imaginaire non plus comme le lieu fictif du désir et de la fascination,⁵ mais comme un espace neutre favorable à la recomposition de la mémoire absurde et tragique de la guerre. Dans cette redéfinition de l'imaginaire, la fantasmagorie, envisagée comme un dispositif rhétorique de transfiguration de la réalité plutôt qu'un simple effet d'optique,⁶

⁴ C. P. Pérez, « «L'imaginaire» : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, 1 (2014), pp. 102-116.

⁵ Comme le précise Pérez à ce propos, l'imaginaire “nous confronte à ce qui est censé échapper, plus qu'aucune autre chose au monde, à la législation des sciences : des « apparitions » [...], des illusions, des phantasmes [...] Chaos d'objets fuyants, imprévisibles, chimériques, inobjectivables”. *Ivi*, p. 108.

⁶ Le mot ‘fantasmagorie’ désigne à l'origine une typologie de spectacle à la mode à la fin du XVIII^e siècle caractérisé par la projection, dans l'obscurité d'une toile transparente, de figures animées simulant des apparitions surnaturelles, réalisées au moyen d'une lanterne magique, visant à impressionner le public par la création d'effets d'illusion optique. Ce type de spectacle éphémère rencontre immédiatement la faveur du public dans la mesure où, grâce au dispositif optique, il permet de créer un “espace comparable à celui du rêve [...] un espace pour ainsi dire intérieur à l'esprit du spectateur” dans lequel ses désirs, dénoués de toute contrainte imposée par la société, se déploient librement. Cf. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 21. Au XIX^e siècle, le mot ‘fantasmagorie’ rejoint le langage courant et s'enrichit d'une double acception ayant à faire, comme le remarque Milner, aux modalités de l'activité imaginaire. Ainsi, la fantasmagorie désigne, d'une part, une nouvelle forme d'imagination fondée sur l'existence d'un espace intérieur où les images se succèdent sans aucune logique et, d'autre part, une puissance redoutable qui soumet l'homme au règne de l'illusion et le prive de sa capacité d'adaptation au monde. Dans cette acception, la fantasmagorie dépasse les

devient un moyen essentiel permettant à l'auteur de reconstruire le souvenir d'événements insaisissables par une représentation strictement mimétique.

Dans cette étude, nous centrerons notre attention sur la représentation que Céline donne de cet événement dans la version imprimée de *Féerie pour une autre fois II* ainsi que dans les versions manuscrites qui précèdent l'établissement du texte définitif. Plus précisément, nous limiterons notre champ de recherche à l'examen d'un ensemble d'extraits tirés du texte définitif et des parties correspondantes contenues dans les versions manuscrites, dénommées 'B', 'D' et 'Première version intermédiaire de *Féerie II*'.⁷ La comparaison des différentes versions nous permettra de suivre de près l'évolution que la description du bombardement connaît au cours des remaniements du texte, mais surtout d'identifier les ressources stylistiques adoptées et les moments où la représentation brute des déflagrations est modifiée par l'intervention de la fantasmagorie. Cette démarche nous permettra de dresser un premier bilan sur la manière dont se met progressivement en place, au niveau textuel, la transposition littéraire d'un événement qui a laissé une empreinte indélébile dans la mémoire de Céline.

frontières du spectacle et de l'optique et intègre le lexique de nombreuses disciplines comme la littérature, la philosophie, la psychologie. Cf. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, p. 131.

⁷ Les versions manuscrites de *Féerie pour une autre fois II* dénommées 'D'et 'Première version intermédiaire de *Féerie II* font partie d'une ancienne collection de manuscrits de la Société des Assureurs Français conservée au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Cet ensemble, réuni sous la cote NAF 28836, contient plusieurs versions antérieures de l'œuvre. Cf. Société des Manuscrits des Assureurs Français, *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes*, Paris, La collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français, 2001, p. 204. La version 'D' est lacunaire pour la première partie (ff° 1-66), ce qui rend parfois impossible la comparaison avec les autres versions de *Féerie II*. Pour ce qui est de la version 'B', nous ferons référence à la transcription du texte contenue dans l'édition établie par Godard. Cf. L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit.

2. Le bombardement de Montmartre par les Alliés

Au fur et à mesure que la rédaction de *Féerie pour une autre fois* progresse – rédaction, rappelons-le, commencée dès l'automne 1945 –,⁸ Céline, dans une lettre du 11 juin 1947 adressée à Milton Hindus, annonce le projet de consacrer un chapitre du roman au “bombardement de Montmartre par la R.A.F., avec incidents divers – le tout dans le fantastique”.⁹ C'est ainsi que l'idée de réserver une partie de son œuvre à la reconstitution du bombardement allié voit le jour, une idée qui par la suite prend une ampleur de plus en plus étendue au point de devenir une section distincte de l'œuvre, présentée au moment de la publication – en 1954 – comme le second tome de *Féerie pour une autre fois*.

Les déflagrations qui frappent le quartier de Montmartre lors de la nuit du 21 avril 1944 font partie d'une opération militaire en deux phases concernant la ville de Paris et conçue par les Américains et les Anglais en prévision du débarquement de Normandie. L'objectif de la mission est celui de limiter la capacité de déplacement des troupes allemandes par la destruction des nœuds ferroviaires stratégiques, comme la gare de triage de la Chapelle, dont la superficie occupe une partie du XVIII^e arrondissement et de la Plaine de Saint-Denis.

Céline vit personnellement le drame du bombardement dans la mesure où les tonnes d'explosifs déchargées rejoignent le quartier de Montmartre où il habite avec sa femme Lucette dès septembre 1943.¹⁰ Dans une lettre envoyée le 23 avril 1944 à

⁸ Dans la lettre du 15 septembre 1945, Céline annonce à Marie Canavaggia le projet de rédiger un “petit mémoire” dont le titre à l'origine était *La Bataille du Styx* qui ensuite deviendra *Féerie pour une autre fois II*. L.-F. Céline, *Lettres à Marie Canavaggia 1936-1960*, Paris, Gallimard, 2007, p. 160.

⁹ M. Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, La Flèche, Éditions de l'Herne, 1999, p. 144.

¹⁰ Cf. F. Vitoux, *La vie de Céline*, Paris, Gallimard, 2023, p. 662.

l'ami Théophile Briant, l'écrivain dresse un bilan qui, sous des apparences presque sarcastiques, laisse en réalité transparaître son indignation :

Beaucoup de bruit pour pas grand-chose. Ce théâtre était merveilleux : deux heures d'Apocalypse extrêmement réussies. Et puis en somme résultat assez faible, enfantin en comparaison du déploiement d'éléments [...] Je voyais au moins 20 000 morts [...]. Le Sacré-Machin [Sacré-Cœur] a failli être foudroyé. Penses-tu ! Non cette arme papillon n'est pas encore au point. Il faudra 20 ans de guerre pour que cette nouvelle méchanceté soit au point.¹¹

Si, d'un point de vue militaire, la mission est réussie, la baisse de visibilité due à la fumée cause des dommages considérables aux zones habitées. Comme le précise à ce propos Michel,¹² le bilan de l'opération est lourd : quatre-vingt-trois morts, plus de deux mille blessés, trois cent quatre immeubles entièrement détruits et un millier endommagés.

À l'instar d'autres habitants et écrivains qui, dans leurs lettres ou dans leurs œuvres partagent le terrible souvenir des bombes tombées tout près du Sacré-Cœur,¹³ Céline lui aussi est profondément touché par cet événement. En effet, en dépit de ce

¹¹ L.-F. Céline, *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 753-754.

¹² H. Michel, *Paris allemand*, Paris, Albin Michel, 1981, pp. 241-243.

¹³ Voir à ce propos la lettre manuscrite anonyme d'un habitant de Montmartre qui relate dans le détail la nuit de bombardement du 20 au 21 avril 1944. Cf. Société d'histoire et d'archéologie "Le Vieux Montmartre", *Le Vieux Montmartre*, 73 (2004), Paris, imprimerie Martin, pp. 19-21. Voir aussi le témoignage que Simone de Beauvoir donne à cet égard dans *La Force de l'âge* : "Une nuit je crus que le ciel et la terre explosaient : les murs de l'hôtel tremblaient et j'allais trembler moi aussi [...] l'horizon était embrasé et quelle fantasia dans le ciel ! Je fus fascinée et j'oubliais de craindre. Ce tumultueux spectacle dura plus de deux heures. Nous apprîmes le lendemain que la gare de La Chapelle était en miettes et entourée de décombres ; des bombes étaient tombées au pied du Sacré-Cœur". S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 659.

qu'il déclare dans sa correspondance, le fait de réserver un tome du roman *Féerie* uniquement à l'évocation du bombardement laisse supposer que cet épisode ait joué un rôle non négligeable dans son esprit et qui l'ait marqué à jamais.

3. La représentation du bombardement dans *Féerie pour une autre fois II* : aspects rhétoriques

L'évocation du bombardement de Montmartre par les forces Alliées parcourt, d'une manière générale, tout le second tome de *Féerie pour une autre fois*. C'est le fil rouge qui revient régulièrement et qui conditionne fatalement le cours des événements. Cependant, au niveau textuel, la plupart des renseignements concernant la représentation des déflagrations et de leurs conséquences se concentre dans la première partie du tome, notamment de la page 184 à la page 219 du texte établi dans la version imprimée en 1954 et édité par la suite par Godard en 1993.¹⁴

Du point de vue du développement du récit, ces pages sont celles où le narrateur expose dans les moindres détails le moment où commencent les explosions, leurs effets sur le paysage environnant et les zones occupées par les civils, l'invitation du narrateur à sa femme à abandonner leur logement pour chercher un abri dans la station de métro et le refus de celle-ci, le changement de point d'observation des deux personnages, la prise de la gare de la Chapelle de la part des forces Alliées.

À une première lecture du texte, en accord avec ce que soutient Godard,¹⁵ nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un type de

¹⁴ Dans cette étude, pour les citations tirées du texte de la version imprimée en 1954 et des transcriptions des versions B et D, nous nous référerons à l'édition établie par Godard en 1993 dans le volume *Romans*, tome IV, de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁵ Cf. H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221.

description qui semble se construire au fur et à mesure que les actions s'enchaînent. Céline, en effet, à l'opposé de ses antécédents, penche pour une description qui se développe à partir des perceptions visuelles et auditives. Le lecteur reconstruit activement le sens en découvrant les événements à travers les éléments que le narrateur lui donne progressivement à voir et à entendre. C'est ainsi que, dans le texte de 1954 et de la version manuscrite dénommée 'Première version intermédiaire de *Féerie II*, l'explosion des premières bombes s'annonce par l'emploi de l'onomatopée "*Brrroum!*"¹⁶ et ensuite se précise au moyen du présentatif "c'est des déflagrations vers Meaux..."¹⁷

L'annonce des premières explosions est suivie de la présentation détaillée de leurs effets sur le paysage environnant. Cette fois, ce sont les perceptions visuelles qui dominent, comme en témoigne l'usage de mots liés au champ sémantique de la vue : "Va regarder mon petit !",¹⁸ "Je m'entrouvre les yeux avec les doigts...je veux voir les lueurs de l'atmosphère".¹⁹

Les déflagrations produisent des effets qui touchent là encore à la dimension visuelle. D'une part, les bombes, associées par métonymie à des "fleurs ! rouges ! rouges ! en œillets !" ²⁰ quelques

¹⁶ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

¹⁷ *Ibidem*. Sur le rôle de la composante auditive dans les textes céliniens et des onomatopées dans *Féerie pour une autre fois*, voir les études de Trovato. Cf. L. Trovato, "L'ouïe en tant que stratégie de construction du récit de soi chez Louis-Ferdinand Céline", dans Beatrice Barbalato (éd.), *Mnemosyne o la costruzione del senso* 3, "L'ascoltare, il sentito dire, la fonè, in filigrana nei racconti di sé", Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 95-107 ; L. Trovato, "Harmoniae belli : les sonorités de la guerre dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline" dans Paola Puccini et Fabio Regattin (éds.), *Les Mots de la guerre. Imaginaires, langages, représentations*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 121-139.

¹⁸ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 185.

lignes plus bas, émettent en éclatant une lumière “jaune...jaune... jonquille”²¹ qui éclaire, par un jeu de gradation ascendante, “tout l’air !... tout le ciel !...le Sacré-Cœur !...tout”²² et qui fait miroiter les tuiles des immeubles à tel point que celles-ci ressemblent, dans un crescendo, aux “bijoux ! diamants !”.²³ D’autre part, Céline attribue aux explosions un pouvoir démiurgique, étant donné qu’elles réussissent à animer les meubles et les murs de son logement. L’auteur de *Féerie* signale cette transfiguration de la réalité par l’emploi conjoint de la personnification et d’expressions reliées au domaine du regard et du rêve qui montrent l’étonnement du narrateur face au spectacle auquel il assiste avec sa femme :

[...] voilà l’armoire qui retangue dandine...

-Regarde Arlette, regarde l’armoire ! l’armoire banquillonne vers la porte...s’en va !...verse ! cogne ! non ?...je rêve pas Lili hein ?...elle part !

Les meubles deviennent des personnes, dandinantes...vo-guantes...et les murs !...aussi les murs !...²⁴

À la différence de la description contenue dans l’édition de 1954 et dans la première version intermédiaire, la version manuscrite désignée par la lettre ‘B’ donne une représentation du bombardement de Montmartre qui repose exclusivement sur les perceptions visuelles. Le déchargement des bombes s’annonce métonymiquement par l’arrivée d’une “lueur, une lumière énorme [...] une flamboyerie jaune...vive si vive”²⁵ qui peu après s’iden-

²¹ *Ivi*, p. 184.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 185.

²⁴ *Ivi*, pp. 184-185.

²⁵ *Ivi*, p. 716.

tifie à “un feu de Bengale”.²⁶ De plus, comme dans la version définitive, le lancement de la fusée déclenche de multiples effets. Premièrement, la lumière de la fusée, qui présente toutes les gradations de la couleur jaune “jaune paille, jaune or, jaune tout luisant, jonquille”,²⁷ réjouit le narrateur et sa femme, comme le montre l’anaphore du présentatif qui produit un effet d’insistance sur les mots liés au bonheur : “c’est vrai, c’est joli, c’est gai, c’est un éblouissement de gaieté...Juste qu’on était si tristes, si inquiets, voilà un splendide feu de Bengale !”.²⁸ Deuxièmement, la fusée exerce un pouvoir démiurgique dans la mesure où les éléments qui composent le paysage environnant, au contact avec sa lumière, deviennent tout luisants. Remarquons à ce propos la comparaison qui rapproche les bâtiments illuminés de l’or :

le moulin de la Galette est tout jaune comme [si] on l’avait peint en or [...] Toute la Butte autour ! au fond tout Paris !... tout est noyé dans la lumière...inondé d’or...toutes les maisons, tous les toits...Ah ! ça hallucine...²⁹

Troisièmement, la réflexion de la lumière sur les maisons et les moulins provoque un jeu d’ombres qui, par effet de l’éclatement des bombes et des fusées, s’animent et se pourchassent dans le ciel. Au niveau stylistique, Céline suggère cet effet fantasmagorique par l’emploi de la personnification et de la comparaison de l’ombre de l’immeuble du narrateur à un oiseau :

toutes les ombres des maisons s’enlèvent, partent, s’emmêlent plus haut toujours...la nôtre on la voit, elle écrase toute l’avenue Junot et puis elle s’élance, elle s’étale bien plus loin dans les

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

ruelles, elle se jette au-dessus du Gaumont comme un grand oiseau qui s'étale en ailes noires et bleues [...] et puis l'ombre des moulins l'attrape [...] c'est le vent en même temps des bombes et des fusées vertes qui partent de vers chez Dufayel... ondulent, serpentent, crépitent...³⁰

Revenant au texte de l'édition de 1954 et à celui de la première version intermédiaire, dans les lignes suivantes, le narrateur invite Lucette à étendre son champ visuel aux avions qui tournoient sur Renault, cible des forces Alliées à cause de la production dans ce site de canons et d'armes en soutien des troupes allemandes. Les perceptions visuelles se combinent aux perceptions auditives : en effet, à la vue des avions, assimilés par métaphore aux "blancs papillons",³¹ qui déchargent des bombes produisant des "flammes bleues !... orange !...vertes !" ³² – celles-ci comparées dans les séquences suivantes à "des apothéoses d'artifice"³³ –, s'associe le grondement des moteurs d'un monoplane qui arrive au-dessus de leur immeuble comme "un tonnerre qui pique droit sur [eux] !" ³⁴ Quelques lignes plus loin, aux perceptions visuelles et auditives s'ajoutent des sensations tactiles, conférant à la scène une allure fantasmagorique : "il frôle le toit, notre toit !... il nous frise".³⁵ Coglitore souligne que la fantasmagorie permet d'unir des éléments habituellement incompatibles,³⁶ un procédé central dans le récit célinien, où la réalité semble

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 185.

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi*, p. 190.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ivi*, p. 186.

³⁶ Comme le précise Coglitore, la fantasmagorie, à l'instar de la littérature fantastique, vise à dépasser les limites, relier des dimensions traditionnellement incompatibles, représenter les fantasmes intérieurs et leur donner la pa-

sans cesse osciller entre illusion et perception sensorielle altérée. L'avion passe si près de l'immeuble qu'il croit qu'il touche le toit. Pourtant, au lieu d'un impact direct, l'effet se manifeste par un violent tremblement, comparable à un cataclysme : "il faut des conditions de déluge pour qu'un immeuble de sept étages se trouve secoué de la façon !".³⁷ Cette confusion sensorielle est renforcée par la personnification récurrente de l'armoire qui reprend à bouger : "alors si l'armoire revadrouille!... je suis pas fou !...elle tamponne un mur...puis l'autre!".³⁸ Dans la version B, l'évocation du tremblement se trouve d'autant plus amplifiée par la comparaison du couloir à un bateau au milieu d'une mer déchaînée : "même là dans notre petit couloir, on se dirait en pleine tempête dans un bateau bourlingué, emporté sur une mer de feu".³⁹

L'intensité du bombardement augmente avec l'arrivée des escadrons d'avions qui, dans la version B, envahissent le ciel en "essaims",⁴⁰ déversant des tonnes d'explosifs sur les zones habitées. Dans le passage des versions manuscrites B et D à la première version intermédiaire et à la version imprimée, s'opère d'abord une substitution analogique qui, dans la version B, rapproche les explosifs des "bouteilles"⁴¹ et, dans la version D, des "grosses bonbonnes".⁴² Ensuite, dans la première version intermédiaire et dans la version imprimée, un remplacement métony-

role par le biais des textes ou des spectacles. Cf. R. Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", dans Valeria Cammarata (éd.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 275-309.

³⁷ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 186.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 717.

⁴⁰ *Ivi*, p. 719.

⁴¹ *Ivi*, p. 728.

⁴² *Ivi*, p. 946.

mique se produit, où les substances relâchées par les avions – assimilées à des liquides répugnants – supplantent leurs réservoirs. Le contenu, à son tour, n'est pas perçu par sa matérialité, mais par le sentiment de dégoût qu'il engendre :

ils remontent... ils ont versé leurs horreurs⁴³

ils sont au moins dix, vingt avions ! [...] ils glissent en remontée ! ils ont versé leurs horreurs⁴⁴

Ces déflagrations déchaînent une multitude d'effets qui, encore une fois, font appel aux perceptions auditives et visuelles. Ainsi, dans l'édition de 1954, le bruit infernal provoqué par le passage à haute vitesse des avions est évoqué par l'emploi de l'onomatopée "vrrr ! vrrr !" ⁴⁵ et de l'allitération du son /s/ : "Des sifflements des avions au passage qui se chassent pourchassent à telles vitesses que le bruit des bombes même est couvert", ⁴⁶ allitération absente dans les versions préliminaires de *Féerie II*. ⁴⁷ De la même façon, dans la version B, l'intensité du bruit est suggérée par l'emploi de l'allitération du son /ʒ/ dont la répétition essaie de reproduire la vibration des vitres des fenêtres au passage, à vive allure, des avions : "les vitres vibrent, crissent, bourdonnent [...] la violence du barouf est telle que les vitres

⁴³ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (4), f^o 35.

⁴⁴ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 186.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 187.

⁴⁷ L'allitération mentionnée dans le texte définitif est absente dans la version B, alors que la séquence insérée dans la première version intermédiaire constitue une variante antérieure à celle qui sera par la suite agrémentée de l'ajout de l'allitération : "les sifflements sont si aigus qu'on entend pas les bombes [entre] tant plus... pourtant elles éclatent [sic] dans le creux Caulaincourt. Ils se foutent la chasse les monstres du ciel !". L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., ff^o 38-39.

tremblent de toutes les fenêtres”.⁴⁸ En outre, l'évocation du bouleversement provoqué par le lancement persistant des bombes se fait au moyen d'une métaphore filée qui relie le déchargement des explosifs à un violent déluge : “c'est devenu un vrai déluge, une pluie enragée [...] ça s'est déchaîné avec les flots jaunes [...] c'est [un] déversement de toutes les couleurs, toutes les rages du ciel sur la terre”.⁴⁹

L'explosion des bombes provoque l'élévation de tous les bâtiments vers le ciel – ceux-ci évoqués tour à tour au moyen d'une gradation ascendante –, ce qui ne manque pas d'étonner le narrateur :

les immeubles de l'avenue Gaveneau montent dans les sillages des avions ! [...] les suivent ! s'élancent après eux ! toute l'avenue !... tous les petits hôtels cavalent d'ombres en ombres !... c'est miraginant !...les grandes bâtisses aussi s'élèvent ! haussent, s'emporent !...les plus forts immeubles ! [...] les moulins aussi quittent le sol !...ils se déracinent des buissons ! [...] je les vois s'envoler ! [...] ils tourbillonnent, ailes ! béquilles !...au ciel !...et leurs meules en grès !...au ciel tout ça !⁵⁰

La description du soulèvement des bâtiments au ciel se trouve aussi dans la version B dans laquelle les effets déchaînés par l'éclatement des bombes sont associés, par métaphore, à un ouragan.⁵¹ Là encore, l'utilisation simultanée de la personnification et de la métaphore, qui associe les bâtiments à des bateaux en pleine mer, aide à exprimer la transformation que le paysage urbain subit par effet des bombes : “c'est l'hallucination bien sûr...une fantasmagorie des choses, des bâtiments qui gon-

⁴⁸ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., pp. 718-719.

⁴⁹ *Ivi*, p. 719.

⁵⁰ *Ivi*, p. 186.

⁵¹ *Ivi*, p. 717.

dolent, gonflent, partent à la dérive, virevoltent...ils tiennent plus dans leurs fondations”.⁵²

Une autre image qui traverse le texte de la version définitive est celle qui concerne le quartier de Montmartre lui-même qui, par effet des nombreuses déflagrations, se transforme en “un cratère en pleine éruption”.⁵³ C’est une image extraordinaire qui s’élabore à partir de la version D⁵⁴ et qui suscite dans l’esprit du narrateur des sentiments ambivalents :

on peut pas dire que c’est laid...non !...même moi qui suis pas peintre du tout, je suis éberlué des coloris !...je me dis : c’est une somptuosité !...ça arrive pas tous les jours !...je me dis : quelle violence !⁵⁵

Cette comparaison du quartier en flammes à un volcan revient au moment où le narrateur et sa femme changent de point d’observation pour voir ce qui se passe au côté nord du quartier : là encore l’image puissante de “l’éruption grandiose !... dix fois, vingt fois le cratère Renault !”⁵⁶ ne cesse de déchaîner dans l’esprit du narrateur des émotions contradictoires qui relèvent à la fois de l’émerveillement et de l’angoisse :

ah c’est du terrible fantastique ! des féeries si outrées de couleur que même pas artiste comme je suis je me dis : saperlipopette ! c’est de l’éblouissement qu’a pas de prix ! de tels déferlements de beautés ébranlent l’univers ! d’autres générations verront peut-être du plus et du mieux...encore ?...encore ?⁵⁷

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 189.

⁵⁴ Dans la version D, on lit à ce propos : “Tous les avions foncent par là... piquent sur le cratère... de tous les horizons du ciel”. *Ivi*, p. 948.

⁵⁵ *Ivi*, p. 189.

⁵⁶ *Ivi*, p. 194.

⁵⁷ *Ibidem*.

Quelques pages plus loin, les incendies déclenchés par l'explosion des bombes déchargées sans arrêt ravagent toute la banlieue qui se transforme en un véritable paysage volcanique : "C'est de l'éruption de toute la banlieue...pas qu'un petit quartier !... les usines en torches!".⁵⁸ Céline prolonge encore, au fil des pages, cette métaphore filée, d'abord par l'association du paysage volcanique au Vésuve – une image culturelle en mesure de rendre efficacement le sens de la catastrophe en cours –, ensuite par la transfiguration des rues en torrents de lave jaune à cause du phosphore :

un torrent l'avenue !...un torrent de lave jaune du haut, des sommets de la Butte, avec plein de meubles qui flottent dedans, des baignoires, des ménages entiers...tout ce qui bascule, culbute des fenêtres...des gens aussi ? peut-être ?...sans doute...c'est pas à distinguer nettement...je vous le dis...je vous le dis... dans les phosphores...rouges...jaunes...verts.⁵⁹

Le bouleversement provoqué par les raids aériens des forces Alliées prend une telle ampleur que chaque élément du paysage naturel et du paysage urbain est englouti dans la destruction générale :

là vraiment c'est le ciel entier qu'on dirait qui fond...et puis d'en bas on voit des rues qui s'élèvent...s'enlèvent...montent en serpents de flammes...tourbillonnent...[...] une église entière qui part, se renverse, tout son clocher pointu, brûlant, en espèce de pouce !...c'est extraordinaire ! renversé sur nous !⁶⁰

C'est à ce moment précis que la catastrophe atteint son paroxysme. L'idée du drame imminent est renforcée par l'anaphore du pronom 'elles' référé aux maisons "elles s'arrachent, elles

⁵⁸ *Ivi*, p. 201.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 214–215.

⁶⁰ *Ivi*, p. 218.

montent, elles s’emmêlent...tout là-haut, très haut ! [...] elles tourbillonnent encore plus loin !”⁶¹ et par l’allitération du son /*ɛʁ*/ : “y a toute une cité dans les airs ! en l’air ! à l’envers !... en plus des boulevards extérieurs”.⁶² Parallèlement, la dimension fantasmagorique prend de l’essor. En effet, le narrateur reconnaît dans le spectacle qui se produit autour de lui une analogie avec l’effet optique créé à l’origine par le fantascopie :

je suis pas dupe ! la réflexion ! c’est des effets d’optique, tout ! tous les immeubles jusqu’à Francœur... et les boutiques et les arbres... [...] tout est projeté au-dessus des nuages ! les silhouettes des choses !... tout ce qui brûle en bas !⁶³

si on reconnaît Mantes !... surtout réfléchi tel aux nuages...le Mantes au sol... le Mantes aux cieux...à l’envers !...faut avoir fait un peu de physique...la fantascopie ça s’appelait autrefois...⁶⁴

La métaphore qui rapproche le quartier de Montmartre de l’image d’un cratère en éruption ainsi que le déploiement de la catastrophe sont absents dans la version B, ce qui confirme l’antériorité de la rédaction de cette version par rapport au texte choisi pour l’établissement de l’édition de 1954. Nous pouvons pourtant identifier une analogie florale qui, associant la banlieue en flammes aux bouquets et, par extension, aux jardins, suggère – même d’une manière nuancée – le bouleversement en cours : “toutes les maisons brûlent...fleurs de flammes, toute la ville, des quatre, cinq quartiers...toute la banlieue proche...en des immenses bouquets, des jardins de Bengale”.⁶⁵

⁶¹ *Ivi*, p. 219.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 220.

⁶⁵ *Ivi*, p. 729.

La représentation de l'anéantissement de la gare de la Chapelle, véritable cible de l'opération militaire, occupe une partie restreinte du texte définitif par rapport au développement donné à la description du bombardement de Montmartre. Cette donnée suffit à montrer l'incidence que le souvenir de l'expérience des déflagrations a exercé sur l'esprit de Céline. Au niveau stylistique, la destruction du nœud ferroviaire est signalée par le recours à l'onomatopée "*Baradadrang !*",⁶⁶ qui essaie de reproduire sur papier l'impact violent et soudain des bombes contre les vitres de la gare, et par l'emploi de l'hyperbole "un torrent d'éclats de verre d'un coup"⁶⁷ qui suggère l'intensité du bruit.

Ainsi, la fantasmagorie célinienne ne se limite pas à une simple déformation de la perception, mais devient un moyen d'exprimer le chaos et le trauma. Caillois souligne que la fantasmagorie ne se réduit pas à une illusion, mais permet d'atteindre une vérité autrement inaccessible,⁶⁸ une idée que Céline reprend en donnant au bombardement une dimension hallucinée.

Pour recréer cette expérience, il emploie différentes figures rhétoriques : grâce à ses procédés, le lecteur est plongé dans un univers où les sons, les images et les sensations se mélangent, brouillant les repères et renforçant l'impression de chaos et d'instabilité qui caractérise le récit.

⁶⁶ *Ivi*, p. 278.

⁶⁷ *Ivi*, p. 279.

⁶⁸ Caillois, dans sa reformulation de la théorie du fantastique, considère favorablement la confusion engendrée par la dimension illusoire de la fantasmagorie et conçoit celle-ci comme la voie d'accès privilégiée aux mystères de l'univers et, après Freud, aux fantasmes de l'esprit. De ce point de vue, le chaos typique de la dimension fantasmagorique s'avère la condition nécessaire pour capter la vérité du réel. Cf. Roberta Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", op. cit., pp. 275-309.

4. La représentation du bombardement dans *Féerie pour une autre fois II* : aspects syntaxiques

De la même manière que le récit du bombardement de Montmartre s'élabore à l'aide des figures de style et des images faisant recours au dispositif fantasmagorique, l'évocation des déflagrations se fait aussi à partir de la syntaxe de la phrase. L'effet que le lancement et puis l'éclatement des bombes produisent sur l'écrivain opère une déstructuration de la phrase traditionnelle.

Ainsi, dans le but de transposer sur papier l'étonnement que le lancement des premières bombes provoque en lui, Céline se sert de la parataxe : outre à briser la continuité de la phrase par l'ajout successif de segments syntaxiques non prévisibles,⁶⁹ l'auteur entraîne le lecteur dans la même incrédulité que le narrateur, confronté à ce qui se déroule autour de lui. L'emploi des points de suspension vient souligner la progression de la construction cognitive : "Je m'entrouvre les yeux avec les doigts... je veux voir les lueurs de l'atmosphère... ah, tout est redevenu lumineux..."⁷⁰

À cette première sensation succède une montée en intensité qui, sur le plan syntaxique, se traduit par l'accumulation de mots isolés et de phrases courtes, ponctuées par des points d'exclamation reflétant la stupeur du narrateur face à l'impact des premières explosions sur le paysage environnant :

jaune... jaune... jonquille... tout l'air !... tout le ciel !... le Sacré-Cœur !... tout ! et d'un vif !... d'un vif !... violent !... et la question du badaboum !... pardon !... ils remettent tout ! Ah, pas besoin du courant de la ville... l'électricité P.D.E. !... La piaule est éclairée plein jour !⁷¹

⁶⁹ Cf. M.-A. Watine, "Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline", *Le style, découpeur de réel*, Presses universitaires de Rennes, Laure Himy-Pieri et al., 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pur.53165>

⁷⁰ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

⁷¹ *Ibidem*.

Le même procédé est adopté dans les lignes suivantes dans lesquelles le narrateur, faisant encore une fois référence à la lumière émanant des déflagrations, s'attarde à décrire les effets que les éclatements ont sur les toits des maisons, entraînant le lecteur dans le partage de la même sensation d'émerveillement :

c'est plus que jour !... un jour jonquille, d'un vif, d'un vif !... tout l'air ! tout le ciel !... les toits... tout Paris ! si vous seriez éblouis !... rien que les toits ! le miroitement des tuiles !... bijoux ! diamants !⁷²

Dans une autre séquence du texte définitif, le bombardement allié s'insinue au cœur du récit lui-même. À la juxtaposition de phrases suspendues viennent s'interposer des onomatopées imitant l'explosion des bombes qui perturbent la cohésion du texte.⁷³ Au fil des rédactions, ces éléments deviennent de plus en plus nombreux :

un avion remonte hurlant là juste du creux Caulaincourt... ils rentrent chez eux vers le nord entre le Sacré Cœur et le beffroi... le beffroi le campanile... *Broum, broum*... deux avions encore jaillissent du fond Cardinet... ils ont lache [sic] une marmite deux ! elles éclatent et s'étalent !... l'éclatement [sic] etalant [sic]... *broum* !⁷⁴

un avion remonte juste hurlant du gouffre Marcadet... ils rentrent chez eux direction nord !... entre le Sacré-Cœur et le Beffroi... le Beffroi *broum* ! des grandes messes !... des enterrements d'archevêques !... *broum* !... aujourd'hui on enterre tout le monde ! *broum* !... deux avions encore jaillissent du fond Cau-

⁷² *Ibidem*.

⁷³ À propos de l'utilisation de l'onomatopée, Trovato précise : "[...] son emploi itératif a souvent la valeur d'élément sonore finalisé à l'interruption d'un dialogue ou d'un récit". L. Trovato, "*Harmoniae belli* : les sonorités de la guerre dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline", op. cit., p. 136.

⁷⁴ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., ff° 47-48.

laincourt !... ils ont lâché une marmite ! deux ! trois !... elles éclatent en s'étalant !... en flaque *brrrrrroumm* !⁷⁵

Par le recours à la parataxe, Céline repense à la manière dont la description s'élabore au sein du récit romanesque. Ainsi, au moment où l'auteur évoque l'énorme monoplan sur le point d'effleurir son immeuble, le lecteur se trouve face à une succession d'images, de sons et d'actions décrits au moyen de la redondance. Cette accumulation, outre à restituer la vitesse et le bruit infernal de l'avion, imprime au texte un rythme rapide et saccadé, favorisé par l'usage répété des points d'exclamation :

oh ! oh ! un tonnerre !... un tonnerre qui pique droit sur nous ! c'est un géant monoplan comme farci, bourrelé de moteurs !... presque sur nous ! soyons précis !... il remonte du fond Caulaincourt !... il pique en remontée ! oui ! à la remontée ! à rebours ! à pleins moteurs !... *vrerrroum* !... vous l'entendez !... il gicle du fond Marcadet... ça alors c'est un engin ! pétteur ! fulmineur ! du fond Marcadet ! [...] il a jeté quelque chose derrière lui... *Brroum* ! [...] il remonte, il glisse [...] voilà l'engin ! un avion géant tout en ailes, tout blême, blafard sur le jaune !⁷⁶

À la différence du texte établi dans la version définitive, le texte contenu dans la version B se caractérise par un emploi mesuré des points d'exclamation, ce qui, d'une part, élève la longueur moyenne des séquences et, d'autre part, agit sur le débit de lecture de la description qui devient moins haletant, atténuant de ce fait la virulence des propos du narrateur. Pour avoir une idée des proportions de la macrophrase célinienne, il suffit de rappeler que le passage relatif à la représentation des ombres produites par le reflet de la lumière des fusées sur les maisons

⁷⁵ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 188.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 185-186.

s'étend sur 215 mots. Ce flux verbal, organisé en phrases en suspens, introduit des pauses qui offrent au lecteur des moments de respiration au cœur du texte⁷⁷.

S'il est vrai que Céline privilégie généralement la juxtaposition des propositions, certains passages du texte de 1954 témoignent toutefois d'une volonté de relier les propositions au moyen de la subordination. C'est le cas, par exemple, de la séquence – déjà citée – concernant la description du bourdonnement des avions dans laquelle Céline, outre à évoquer le bruit par le biais de l'allitération, recourt à l'emploi d'une proposition relative et d'une proposition adverbiale de conséquence. Ce passage à la dépendance syntaxique se fait aux dépens de la première version intermédiaire :

les sifflements sont si aigus qu'on entend pas les bombes [entre] tant plus⁷⁸

Des sifflements des avions au passage qui se chassent pourchassent à telles vitesses que le bruit des bombes même est couvert.⁷⁹

Un autre trait commun aux versions de *Féerie II*, qui touche à la fois à la syntaxe et au style, concerne l'emploi de l'énumération à trois termes, dont les occurrences reviennent fréquemment. Comme le note Milkoff,⁸⁰ il s'agit d'une tournure typique de la langue littéraire que l'auteur volontairement déconstruit pour la plier aux besoins de son écriture. En effet, cette structure lui permet de reproduire l'organisation du langage parlé dans le-

⁷⁷ *Ivi*, p. 716.

⁷⁸ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, op. cit., f° 38.

⁷⁹ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 187.

⁸⁰ I. Milkoff, "L'énumération à trois termes dans *Féerie*", *Acte du colloque international de Paris L.-F. Céline*, (1994), pp. 171-182.

quel l'énoncé du locuteur se précise et se modifie au fur et à mesure que la pensée s'élabore suivant les perceptions. Ainsi, dans le texte de 1954, au moment où les bombes frappent les usines situées à Asnières-sur-Seine et Clichy-la-Garenne, leurs effets se propagent au paysage urbain environnant qui finit par être bouleversé dans sa totalité, ce qui au niveau phrastique est signalé par le recours aux énumérations :

des lucioles [...] qui enflent... gonflent... grondent
je vois les maisons [...] elles s'arrachent, elles montent, elles s'emmêlent
[...] et des bouts de banlieue et des gazomètres... et des cheminées.⁸¹

Ce trait à la fois syntaxique et stylistique se trouve même accentué dans la version B où la présence de plusieurs énumérations dans la même séquence reflète au niveau phrastique le flux d'images défilant rapidement devant les yeux du lecteur :

c'est vrai, c'est joli, c'est gai [...] jaune paille, jaune or, jaune tout luisant [...] toutes les ombres des maisons s'enlèvent, partent, s'emmêlent [...] elle s'élance, elle s'étale [...] elle se jette [...] des bombes et des fusées vertes qui partent de vers chez Dufayel...ondulent, serpentent, crépitent [...] c'est la Passive qui tonne, explose, enrage [...] des bâtiments qui gondolent, gonflent, partent à la dérive, virevoltent.⁸²

Une dernière caractéristique typique de la poétique célinienne, que l'on retrouve également dans toutes les versions de *Féerie II* ainsi que dans le texte définitif, touche à l'emploi de la disloca-

⁸¹ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 219.

⁸² *Ivi*, pp. 716-717.

tion à droite et à gauche, une structure fréquente du langage parlé que l'auteur fait entrer dans la langue littéraire.⁸³ Ce procédé syntaxique, présent déjà dans la version B et dans la première version intermédiaire, se consolide définitivement dans le texte de 1954 où le déplacement de certains termes de leur position habituelle vise à mieux mettre en relief le côté émotionnel que les événements suscitent dans l'esprit du narrateur.

Ainsi, le fracas que le déchargement des bombes produit autour de lui provoque dès la première version intermédiaire sa réprobation contre les forces Alliées qu'il qualifie en des termes peu flatteurs. Plus précisément, le sujet postposé est remplacé par anticipation par le pronom personnel : "maintenant ils remettent ça, les porcs !".⁸⁴ De la même manière, quelques pages plus loin, la dislocation répétée du sujet 'foules', celui-ci anticipé là encore par le pronom 'elles', contribue à souligner au niveau phrastique la spécificité de la condition vécue par le narrateur, accusé de collaboration active avec l'occupant nazi, par rapport aux autres : " [...] mais elles sont encore dans le métro, les foules ! [...] elles font bien de se tapir les foules !".⁸⁵ Cette construction, absente dans les versions préliminaires, s'insère dans le texte une fois que la version définitive se met en place, comme le témoigne la présence de mots raturés dans le manuscrit folioté : " [...] les foules si elles avaient encore la force ! mais elles sont encore dans le métro [sic] les foules... ! les maisons vont s'écrouler [les gens font bien de foncer aux refuges...] de se tapir les foules de foncer se terrer au metro [sic]".⁸⁶ Remarquons, par ailleurs, dans l'établis-

⁸³ Cf. M.-A. Watine, "Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline", op. cit.

⁸⁴ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 184.

⁸⁵ *Ivi*, p. 189.

⁸⁶ L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois*, II (manuscrits, diverses foliotations), Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (11), f° 51.

sement du texte de 1954, l'ajout d'une dislocation à gauche, résumant la réaction du narrateur face à ce qu'il voit, où le complément d'objet est antéposé au verbe et repris par le relatif : "des apothéoses d'artifice, voilà ce que ça représente aux sens !".⁸⁷

Un autre procédé d'insistance qui s'avère prolifique dans les versions préliminaires de *Féerie II* est celui qui se réalise par l'emploi des tournures de présentation. Ainsi, à partir de la version B, l'auteur signale le début des bombardements au moyen des structures 'voilà' et 'c'est' qui isolent l'élément de sens en fin de phrase, permettant au lecteur de percevoir, même au niveau textuel, l'emphase que l'auteur entend donner au thème traité : "voilà un splendide feu de Bengale",⁸⁸ "c'est des déflagrations vers Meaux".⁸⁹ D'autres exemples de la mise en valeur parsèment notre corpus à chaque étape d'élaboration du texte :

C'est la Passive qui tonne, explose, enrage⁹⁰

Voilà ce qu'ils font à la Passive !⁹¹

5. Conclusions

Au fil des différentes versions de *Féerie pour une autre fois II*, Céline transforme son texte pour retranscrire la violence du bombardement de Montmartre. Chaque réécriture intensifie le chaos poussant la langue à ses limites. Comparaisons, métaphores et onomatopées transforment les explosions en feux d'artifice infernaux. Montmartre est un cratère en éruption, le vacarme des avions se déchaîne en un tourbillon sonore dévastateur. Ces

⁸⁷ L.-F. Céline, *Romans*, IV, op. cit., p. 190.

⁸⁸ *Ivi*, p. 716.

⁸⁹ *Ivi*, p. 184.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

images ne sont pas de simples ornements : elles plongent le lecteur dans une expérience sensorielle troublante, où la frontière entre réalité et hallucination s'efface.

Cette surcharge figurative s'accompagne d'une fragmentation syntaxique de plus en plus marquée. La juxtaposition domine, les phrases nominales prolifèrent et la ponctuation expressive impose un rythme heurté, traduisant la panique du narrateur. Mais cette déconstruction ne se contente pas de refléter la fragmentation du réel : en troublant la perception du lecteur, elle amorce un glissement vers une vision hallucinée, où la fantasmagorie s'impose avec force.

En effet, comme l'explique Milner,⁹² celle-ci mêle illusion et réalité. L'écrivain exploite ce principe : le bombardement glisse du témoignage vers une vision déformée où les meubles vacillent et s'animent, les ombres des immeubles s'élèvent comme des spectres et les rues en flammes deviennent des torrents de lave. Cette transformation du réel, comme l'exprime Coglitore,⁹³ n'est pas une simple représentation du chaos extérieur : elle projette aussi les angoisses de l'auteur sous forme d'images obsédantes et irréelles, où la langue elle-même devient le vecteur du vertige.

Ainsi, la fantasmagorie devient aussi, selon Caillois,⁹⁴ un instrument d'exploration du réel et de l'inconscient. Dans *Féerie II*, le chaos est recréé dans la langue elle-même : syntaxe éclatée, surcharge figurative et visions hallucinées font de la destruction un prisme révélateur d'une vérité plus profonde.

Les remaniements successifs de *Féerie pour une autre fois II* sont le fruit d'une véritable expérimentation stylistique. Céline

⁹² Cf. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, op. cit.

⁹³ Cf. R. Coglitore, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", op. cit.

⁹⁴ *Ibidem*.

fait exploser la structure traditionnelle du récit et transforme la langue en un matériau vibrant au rythme du chaos. *Féerie II* ne se limite plus à raconter le bombardement : il le fait resonner à travers une prose en perpétuelle explosion, où la langue elle-même devient une déflagration qui reflète le cataclysme.

Références bibliographiques

- Beauvoir Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 659.
- Bissonnette Victor, "Une violence sous silence : le bombardement de la France par les Alliés", *Cahiers d'histoire*, 36.2 (2019) : 153-178.
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois* première version intermédiaire, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (4).
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois* version D, Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (2).
- Céline Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois, II* (manuscrits, diverses foliotations), Département des Manuscrits, BNF, NAF 28836 (11).
- Céline Louis-Ferdinand, *Lettres à Marie Canavaggia 1936-1960*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 159-160.
- Céline Louis-Ferdinand, *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, pp.753-754.
- Céline Louis-Ferdinand, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, 1993.
- Coglitore Roberta, "Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois", dans Valeria Cammarata (éd.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 275-309.
- Cometa Michele, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- Godard Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- Hindus Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, La Flèche, Éditions de l'Herne, 1999, p.144.
- Michel Henri, *Paris allemand*, Paris, Albin Michel, 1981, pp. 241-243.
- Milkoff Isabelle, "L'énumération à trois termes dans *Féerie*", *Acte du colloque international de Paris L.-F. Céline*, (1994), pp. 171-182.

- Milner Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- Pérez Claude Pierre, «L'imaginaire» : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique», *Littérature*, 1 (2014), pp. 102-116.
- Société d'histoire et d'archéologie "Le Vieux Montmartre", *Le Vieux Montmartre* 73 (2004) : 19-21.
- Société des Manuscrits des Assureurs Français, *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes*, Paris, La collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français, 2001, p. 204.
- Trovato Loredana, "Harmoniae belli : les sonorités de la guerre dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline" dans Paola Puccini et Fabio Regattin (éds.), *Les Mots de la guerre. Imaginaires, langages, représentations*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 121-139.
- Trovato Loredana, "L'ouïe en tant que stratégie de construction du récit de soi chez Louis-Ferdinand Céline", dans Beatrice Barbalato (éd.), *Mnemosyne o la costruzione del senso* 3, "L'ascoltare, il sentito dire, la fonè, in filigrana nei racconti di sé", Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 95-107.
- Vitoux Frédéric, *La vie de Céline*, Paris, Gallimard, 2023.
- Watine Marie-Albane, "Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline", *Le style, découpeur de réel*, Presses universitaires de Rennes, Laure Himy-Pieri et al., 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pur.53165>

*La città, la camera e il grande occhio.
La riflessione identitaria tra spazi
reali e fantasmagorici
in Un homme qui dort di Georges Perec*

GIOVANNI TESTA

Università degli Studi di Palermo

Con una scrittura che oscilla tra rigore e gioco, Georges Perec ha lasciato un'impronta unica e innovativa nella letteratura del XX secolo, sfidando i confini tra forma e contenuto, e invitando il lettore a riscoprire il potere della parola e dell'osservazione. Nelle sue opere, Perec ha saputo sperimentare con parole e generi letterari analizzando i significati di spazio, luogo, tempo, urbanizzazione e quotidianità del vissuto, dell'ordinario e dell'infraordinario.¹ Riprendendo, ma anche rifiutando in parte, la visione del mondo imposta dall'esistenzialismo e dall'impegno sartriano, l'autore ha voluto proporre un nuovo modo di vivere la quotidianità, quello

¹ Nel suo saggio del 1973 intitolato *Approches de quoi?*, Perec incoraggia a chiedersi "Che cosa succede quando non succede nulla?", spostando così l'attenzione non agli eventi straordinari, ma a tutto ciò che è quotidiano, ordinario e apparentemente banale. L'apprendimento della quiete lo porta così ad un vero e proprio fascino alla vita microscopica, che Perec chiama "*infra-ordinaire*", ovvero "*le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidien*". Perec invita così il lettore a osservare e interrogare il *banale*, il *ripetitivo*, il *quotidiano*, che sta alla base dell'ordinaria quotidianità e che passa spesso inosservato, sostenendo che è proprio in questo "infra-ordinario" che si trovano gli aspetti fondamentali dell'esperienza umana. Cfr. G. Perec, "Approche de quoi?", *Cause commune* 5, (fév. 1973); *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

della “neutralità”,² in modo da sfuggire alle convenzioni sociali e, allo stesso tempo, instaurare una pacifica convivenza sociale.

Parallelamente, nella descrizione di città, strade, case, appartamenti, ma anche spazi immaginati, utopici e distopici, Perec ha potuto affrontare anche i temi, spesso personali, della memoria e del trauma della memoria, quello generato dalla Shoah che lo ha reso orfano. Sebbene egli non abbia fatto esperienza diretta dei campi di concentramento, o della guerra, ne ha tuttavia sofferto le conseguenze. Nel tentativo di recuperare il suo passato egli si scontra con l'assenza di ricordi, come si evince nel romanzo autobiografico *W ou le souvenir d'enfance* (1975), e con il suo rapporto con la *judeité*, che egli rifiuta in un primo momento,³ per poi identificarsi come “*un juif par absence avec un sentiment de dépossession*”.⁴

Risolutivo per poter raccontare questa “*Histoire indicible*” è allora l'impiego dell'intertestualità e della *fiction*, presente in *Un homme qui dort* (1967), i cui spazi, reali e fantasmagorici, sono oggetto di questo contributo e che Perec mette in campo per poter riflettere sul rapporto con sé stesso e la scrittura.

Nell'agosto del 1965, Georges Perec, fresco vincitore del premio Renaudot con *Les Choses*, assieme a Paulette, sua moglie, partono in Italia per una vacanza con gli amici Pierre e Denise Getzler. Con sé, l'autore porta un voluminoso libro da leggere sotto l'ombrellone. Il titolo? *À la Recherche du temps perdu* di Marcel Proust. La *Recherche* inizia con un racconto dettagliato del

² Il concetto di neutralità si rifà alle nozioni di Roland Barthes, che alla fine degli anni Settanta aveva parlato di “passione per il neutro”, sviluppate e reinterpretate nell'opera postuma *Le Neutre* (2002). Il neutro barthesiano si basa essenzialmente sulla rinuncia del significato inteso come valore dichiarativo delle parole, e ripreso da Perec come rinuncia ad ogni forma di desiderio.

³ D. Bertelli, M. Ribière (éds.), *Georges Perec. Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, Nantes, Joseph K., 2019, p. 62.

⁴ *Ivi*, p. 500. [Trad.: Un ebreo per assenza con un sentimento di perdita]. Le traduzioni sono nostre ove diversamente specificato.

processo dell'addormentamento, tema di forte interesse per Perec e a cui lo stesso dava particolare seguito, anche considerato il suo impiego come documentarista al dipartimento di neurofisiologia del CNRS di Parigi. Nel suo immancabile taccuino, tra gli appunti su Proust, Perec riporta una frase della *Recherche* che lo colpisce particolarmente: “*Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes*”.⁵ La frase di Proust ricorda a sua volta una frase di Bergson, in *Matière et mémoire* (1896): “*Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée*”.⁶

Tra le righe, l'autore del *Tempo perduto* dichiara che un uomo che dorme è il padrone del mondo. Ma nel momento in cui il dormiente si sveglia, l'universo di cui era padrone crolla. E in questo periodo intermedio di distruzione e ricreazione dello Spazio e del Tempo, gli oggetti si muovono, i mondi si spostano, gli anni si confondono. Ma non solo; come sottolinea il filosofo belga Georges Poulet, “*et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais*”.⁷ “Chi sono?”, si chiede il dormiente al risveglio. Questa domanda sulla propria identità ne nasconde un'altra, ancora più inquietante: “sono o non sono?”. Partendo da queste riflessioni, Perec coglie in sé la sfida dell'uomo sonnamb-

⁵ M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, vol. 1, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992, p.5. [Trad.: Un uomo che dorme tiene in cerchio attorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi].

⁶ H. Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 295. [Trad.: Un essere umano che sognasse la propria esistenza invece di viverla avrebbe senza dubbio sotto il suo sguardo, in ogni momento, la moltitudine infinita dei dettagli della sua storia passata].

⁷ G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11. [Trad.: E quando mi svegliavo nel cuore della notte, non sapendo dove mi trovassi, non sapevo nemmeno, per un attimo, chi fossi].

bulo e indifferente al mondo trasponendolo due anni dopo in *Un homme qui dort*, pubblicato nel 1967 nella collezione “*Les Lettres nouvelles*” da Denoël. Da Proust, passando per le *Meditazioni* di Kafka e il *Bartleby* di Melville, la scrittura di Perec trova ancora una volta il modo per ripercorrere e affrontare, attraverso l’elogio dell’inattività e l’impiego del collage narrativo, il ricordo di una parte della sua vita dominata dall’immobilismo e dalla depressione. Un vagabondaggio volto alla neutralità e l’estraniamento dal mondo, perché il vagabondo, come il sonnambulo, e per stessa ammissione di Perec, è colui che con la sua neutralità ha avuto la meglio sul mondo, ne è il padrone.⁸

In questo itinerario, *Un homme qui dort* assume anche il compito di esplorare quelli che Perec definirà “i luoghi retorici dell’indifferenza”.⁹ Spazi reali e fantasmagorici in cui le immagini, proiettate come dalla lanterna magica di Kircher, trasmettono il desiderio inconsapevole di far emergere un’identità fino ad allora sottaciuta.

D’altronde, a conferma di quanto detto, lo stesso Perec aveva definito *Un homme qui dort* la più visuale delle sue opere.¹⁰ L’immaginario perecchiano, infatti, già centrale nelle sue opere più rappresentative, è qui imprescindibile nell’esperimento sociale in cui l’autore compie l’atto di estraniare il personaggio principale dal mondo e dalla socialità analizzandone gli esiti.

Al riparo nella sua angusta camera sita al sesto piano di Rue Saint-Honoré,¹¹ questo anonimo studente (a cui il narratore si

⁸ In un’intervista con Gilles Dutreix, Perec dichiarò: “[...] *Dans son esprit, le clochard remporte une victoire sur la société en devenant comme transparent. On ne le voit plus, on ne le définit plus par des gestes. Il n’existe plus*”. D. Bertelli, M. Ribièrre, *Georges Perec, Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 129.

⁹ *Ivi.*, p. 123

¹⁰ *Ivi.*, p. 213.

¹¹ In *Lieux*, opera incompiuta di Perec, l’autore si affida alla sua ipermetnesia “camerale” (che fu una delle questioni centrali della sua psicoterapia con Je-

rivolge in uno stile quasi butoriano utilizzando il pronome personale “tu”, in un mélange che racchiude in sé personaggio, autore e lettore)¹² fa ogni giorno le stesse osservazioni e ripete all’infinito gli stessi gesti che fanno parte della vita quotidiana o, meglio, infra-ordinaria, finendo con l’imporre a sé stesso una routine inflessibile.

La sua stanza diviene il centro del mondo, la più bella delle isole deserte e Parigi un deserto che nessuno ha mai attraversato, paradosso di benessere. Perec utilizza a loro riguardo un vocabolario rifacente alla magia. La freddezza del personaggio è “favolosa” e la sua stanza è un “luogo quasi magico”. La solitudine diviene un “cerchio incantato” di cui è prigioniero.

Parallelamente a tale inerzia lo sguardo si sposta poi alla città che mostra un’illusoria molteplicità dietro la quale si nasconde un sistema di luoghi indistinti in cui il personaggio vaga sottomettendosi alla deriva di vincoli arbitrari che si autoimpone: percorrere le stesse strade, passare in rassegna tutti i ristoranti del XVII arrondissement. Entra nei cinema senza nemmeno scegliere la pellicola, perché scegliere significa trasgredire la regola della passività. In breve, impara l’immobilità, la trasparenza, l’inesistenza. L’obiettivo è dichiarato fin dall’inizio nell’atto simbolico di posare sul comodino la sua copia di *Leçons sur la société industrielle* di Raymond Aron:¹³ avendo concepito la sua disconnessione dal mondo, egli rafforza il suo desiderio di sfug-

an-Bertrand Pontalis) per descrivere dettagliatamente l'alloggio di Rue Saint-Honoré in cui aveva vissuto durante il primo semestre del 1957. Cfr. G. Perec, *Lieux*, Paris, Seuil, 2022, pp. 391-392.

¹² D. Bertelli, M. Ribière, *Georges Perec, Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 113.

¹³ Per Aron, solo una società industriale coesa è garante della democrazia e può così opporsi alla sua dissoluzione nell’individualismo. Cfr. R. Aron, *Dix-Huit Leçons sur la société industrielle*, Paris, Gallimard, 1962.

gire dai ruoli preordinati, scorgendo in tali ideali una mancanza di significato nella sua vita. Se avrà vinto la sfida, sarà “*libre comme une vache, comme une huître, comme un rat*”¹⁴ e diventerà così “*le maître anonyme du monde, celui sur qui l’histoire n’a plus de prise*”,¹⁵ nell’utopica speranza, come vedremo, di trovare un significato nella sua vita.

Questo “ricostruirsi” nel suo isolamento assoluto sembra, in un primo momento, funzionare. Attraverso immagini quasi baudelairiane di benessere nell’abbandono solitario ai movimenti della città, Perec impiega il trucco del *trompe-l’œil* mettendo in evidenza momenti felici privandoli però di ogni contenuto. Da un lato, infatti, Perec dice che il suo personaggio vive momenti di vacua gioia, dall’altro descrive una miseria vuota e angosciata: è quello che Roger Cailliois chiama il “fantastico insidioso”, che si insinua quasi di nascosto attraverso faglie, scarti, contraddizioni. Non si sa bene come esso arrivi e operi, eppure se ne avverte la presenza celata in superficie o in profondità nelle strutture del nostro mondo.¹⁶ Giungendo alle ore notturne, proprio questo fantastico si svela attraverso un’altra avventura, quella del pre-sonno. Alla penombra della camera le immagini definite e reali si sostituiscono a quelle fantasmagoriche generate dall’incontro dell’occhio con il cuscino. Come gli autori che l’hanno preceduto (con riferimento a Proust, Mann e Butor), Perec non evoca il sonno vero e proprio ma ciò che lo contorna, ovvero lo stato semiosciente della sonnolenza, l’insonnia e il sonno inter-

¹⁴ G. Perec, *Un homme qui dort*, Barcelone, Folio, 2020, p. 105. [Trad.: libero come una mucca, come un’ostrica, come un topo], tr. it. Jean Talon.

¹⁵ *Ivi*, p. 95. [Trad.: il padrone anonimo del mondo, colui su cui la storia non ha presa].

¹⁶ Cfr. R. Cailliois, *Nel cuore del fantastico* [1965], trad. it. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1984.

rotto.¹⁷ Difatti, in questa condizione le attività del mondo esterno e del cervello sono ancora presenti e lasciano passare stimoli che danno luogo a percezioni metà reali e metà fantastiche, come descritto nel primo capitolo dell'opera. Esse sono dunque il prodotto dell'inconscio che tuttavia non si realizzano nel sogno perché, a dispetto del titolo, l'uomo che dorme non dorme mai, ma resta incagliato in uno spazio e in un tempo sospeso. Così, in questo spazio pseudo-reale e come in uno spettacolo della fantasmagoria, Perec mette in comunicazione spazi incompatibili, ne manipola le dimensioni e le distanze. La stanza passa così da tridimensionale a bidimensionale, caratterizzato dalla disomogeneità dei colori e dall'irregolarità della superficie. In questo scenario indecifrabile e privo di riferimenti spaziali si delineano forme inconsuete. Ogni qual volta ci si sforza di osservare queste immagini il tu avverte l'inquietudine di qualcosa che sfugge alla sua memoria. Nel tentativo di acciuffare questi ricordi sfuggenti e di recuperarne la logicità, la stanza però assume la forma di una bolla che lo inizia ad opprimere, intrappolandolo al cuscino. L'obiettivo di Perec è rappresentare la bolla in cui vive il personaggio come un livello di tempo diverso dal tempo generale, ciò che egli chiama la "desincronizzazione"¹⁸ del suo personaggio rispetto al mondo. In questo immaginario, l'uso del tempo presente risponde a questa logica. Perec immerge il lettore

¹⁷ In un'intervista del 1981 lo stesso Perec afferma, "*Je n'ai pas évoqué des rêves, mais le moment où l'on s'endort, l'état d'endormissement ou d'endormement en français*". G. Perec, "Entretien avec Ewa Pawlikowska", *Littératures* 7 (printemps 1983): 72. Sempre in questa intervista Perec spiega come egli ha scritto i passaggi sulla sonnolenza: "*des expériences de l'entrée dans le sommeil, je les ai écrites avec un carnet à côté de moi, en essayant d'écrire pendant quelques secondes les images qui me venaient dans ce moment où l'on a l'impression d'avoir un corps énorme, un pouce très, très, gros [...]*".

¹⁸ G. Perec, *entretien radiophonique avec Bernard Noël*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1997, p. 29.

nell'istante, lo fa avanzare a vista, senza distacco, senza prospettiva. In questo tempo sospeso, il tentativo di raggiungere lo stato pacifico del sonno diventa vano. Il corpo inizia a perdere la sua compattezza e si sparpaglia. La cella mansardata riprende la sua vecchia forma e si richiude, catapultando il giovane sulla sua panca, seduto e angosciato. La frammentazione del sé sembra rimandare al *Tempo perduto* di Proust, che nelle pagine sul risveglio descrive i tentativi di un corpo troppo intorpidito per muoversi nel tentativo di ricostruire il luogo che la notte aveva distrutto insieme all'essere che abitava quel luogo:

*Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis que autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.*¹⁹

La camera e il corpo divengono quindi il campo d'esperienza che mette a repentaglio l'integrità e coesione del giovane sperimentatore dell'indifferenza. Rifacendoci alle parole di Maryline Heck, "Un homme qui dort *est assurément, dans l'œuvre de Perec, l'un des grands livres du corps*".²⁰ L'esperienza dell'uomo che dorme è, infatti, prima di tutto un'esperienza somatica fin dall'incipit, in cui cerca di descrivere le sue percezioni ad occhi semichiusi, e così fino alle passeggiate sonnambule nella Parigi deserta. Ma oggetti, luoghi e rumori, in realtà, non fanno altro che riflet-

¹⁹ M. Proust, *Du côté de chez Swann, Combray I*, Paris, Gallimard, 2008, p. 6. [Trad.: La sua memoria, la memoria dei suoi fianchi, delle sue ginocchia, delle sue spalle, gli presentava successivamente diverse delle stanze in cui aveva dormito, mentre intorno a lui le pareti invisibili, spostandosi a seconda della forma della stanza immaginata, vorticosamente ruotavano nell'oscurità].

²⁰ M. Heck, "Vigne, virus, village, visage", *Roman* 20-50 (2011/1) : 109. [Trad.: *Un homme qui dort* è senza dubbio uno dei grandi libri del corpo nell'opera di Perec].

tere solo ciò che il tu vi proietta, ovvero il vuoto e la stagnazione del suo spirito, il ritmo lento della sua vita rallentata. Che si tratti della contemplazione del soffitto crepato, in uno stile falsamente robbe-grilletiano, o di sedute pseudo-sartriane davanti allo specchio lesionato o ancora di un vero fascino perecchiano davanti a calze straordinariamente infra-ordinarie, tutto parla solo di disgregazione. Il rapporto del personaggio con questo corpo astratto, abbandonato a sé stesso, di cui il lettore fa esperienza solo attraverso i capitoli in cui viene descritta la sua scomposizione derivata dalle esperienze pre-oniriche, è contrapposto ai capitoli in cui lo stato di veglia mostra la volontà ferrea del personaggio nello spingerlo a muoversi senza tregua, a camminare per ore senza badare a ciò che potrebbe provare.

La fantasmagoria del corpo scomposto si ripresenterà dunque a più riprese e con intensità sempre maggiore, alternandosi a immagini sempre più familiari e ossessive. Tra queste, ricorre soprattutto quella dei volti indecifrabili, e parte dal proprio viso, che spesso interroga dinanzi allo specchio incrinato, rendendolo disomogeneo e irriconoscibile ai suoi stessi occhi. La depersonalizzazione del viso coincide poi con la perdita dei volti che egli prova a riconoscere ma che gli restituiscono un senso di estraneità.²¹ Nelle prime fasi del romanzo, infatti, abbozzi di forme simili a figure senza volto generate dall'incedere di linee e ombre incerte sfumano, tornano, si avvicinano, come fiamme o figure femminili danzanti, giochi di ombre. La fantasmagoria dei volti irrompe di prepotenza non soltanto nelle fasi psichedeliche del pre-sonno, ma anche nell'affidabile concretezza della realtà. Più volte, infatti, il biancore del soffitto della stanza diviene teatro di enigmi dati dalle crepe e dai filamenti che lo percorrono. Il tu li passa in ras-

²¹ Il tema della perdita e della ricerca di un volto è ripreso anche ne *Les Choses*, *La Disparition* e in *W ou le souvenir d'enfance*.

segna e tenta di dargli un'organizzazione precisa. La congiunzione tra ombre e macchie da una parte, e le variazioni di adattamento e orientamento del suo sguardo dall'altra, producono decine di forme nascenti, fragili organizzazioni che poi si scompongono: un occhio che lo fissa, un uomo che dorme, un mulinello, un leggero dondolio di velieri, un pezzo d'albero, un ramo esploso dal cui interno emerge l'abbozzo di un viso cupo o forse attento che non riesce a tenere a mente, ritrovando e smarrendo l'impronta di un sorriso ambiguo, un'ombra che sembra tracciare una cicatrice.²² La ricerca ci ha condotto infine alla scoperta di un passaggio inedito del manoscritto del 1966, poi escluso dall'autore nell'edizione definitiva, intitolato "*Un jour dans une Galerie*", in cui si riscontra una delle rare fantasmagorie generate in uno stato di assoluta veglia e, soprattutto, oltre le pareti della stanza dello studente. Un giorno, in una galleria d'arte, il tu rimane affascinato da un quadro che riporta l'immagine di un paesaggio.

Ai piedi di una montagna velata dalle nuvole, occupante più di un terzo della tela, si staglia in primo piano un appezzamento di terra lavorato su toni grigiastri e brunastri, con leggeri tocchi di violetto. Proprio da questo campo, a furia di osservarlo, il tu inizia ad estrarre centinaia di figure differenti, nati da un semplice battito di ciglia, intrecciati in un primo momento nella massa confusa di linee, pennellate, tocchi da cui escono, una volta sollevate, linee, cerchi, triangoli, teste di uomini in bassorilievo, perfettamente definiti e poi completamente opposti. Queste linee e figure, conclude il narratore, assomigliano a quelli del soffitto

²² Ancora una volta il riferimento è autobiografico e autotestuale. Difatti la cicatrice sul labbro è la stessa che appartiene a Perec e che ritroviamo nel dipinto de *Le Condottiere* (pubblicato postumo). Infine, l'attore che interpreta lo studente anonimo nella versione cinematografica di *Un homme qui dort* del 1974, Jacques Spiesser, ha la stessa cicatrice dell'autore.

della camera: “*ces lignes à ton plafond, ces figures sur cette toile*”.²³ Si tratta di ricordi che non riescono ad aprirsi. “*Tu laisses le temps qui passe effacer la mémoire des visages*”,²⁴ nota il narratore, che nel ritratto esposto in galleria vede solo volti in decomposizione. Nonostante l’esperimento della neutralità sia perpetuato con costanza e risolutezza, specie durante le ore diurne, di contro qualcosa inizia a turbare quell’equilibrio costruito così pazientemente dallo studente anonimo, un qualcosa di sfuggente che, sopraggiungendo la notte, viene a galla impedendogli di accedere al sonno autentico e ristoratore. Più, infatti, egli persegue la volontà di questa sua esplorazione della rinuncia al mondo, più i passanti, i clienti dei caffè, i volti riflessi nelle vetrine, tutti questi esseri iniziano a trasformarsi progressivamente ai suoi occhi, apparendo mostruosi e ripugnanti. Col passare dei giorni la camera e le vie di Parigi si confondono. La camera e Parigi, un tempo isole deserte di pace, si trasformano in ghetti, con le loro mura che lo rendono invisibile. Il personaggio si dissolve nella città. Non ci sono più differenze tra ciò che è all’interno e ciò che sta all’esterno, tra giorno e notte. Le fessure nel soffitto corrispondono alle crepe dei marciapiedi, l’acqua del rubinetto scorre come le acque della Senna, la città diventa rumorosa e aggressiva. La città, la camera e i suoi fantasmi iniziano a minacciarlo. Ancora una volta è l’immagine fantasmagorica a marcare il processo inconscio e a segnare il punto di rottura nella narrazione. A partire dal capitolo nove il crescendo delle immagini riprodotte in questo stato di angoscia tra realtà e sogno culminano con l’incubo rivelatore. Nell’onorismo perechiano la stanza del tu diventa ora uno spazio navigabile immenso dove il corpo assume

²³ G. Perec, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2017, p. 247. [Trad.: Queste linee sul tuo soffitto, queste figure su questa tela].

²⁴ G. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 54. [Trad.: Lasci che il tempo cancelli il ricordo dei visi].

la forma di una nave che fende le acque buie e si proietta verso una luce ora lontana ora abbagliante da cui esce la testa di una pantera che gli viene incontro e che poi scompare lasciando spazio a stelle luminose che si scagliano contro il protagonista. Qui Perec sembra quasi riprendere gli spettacoli settecenteschi del fantascopio di Robertson, laddove l'emissione di luce, rifacendosi a Milner, porta con sé delle immagini che spingono lo spettatore a prendere coscienza personale e diretta delle proprie paure, dei propri fantasmi, provando esperienze che vanno dallo stupore al terrore. Allo stesso modo, in *Un homme qui dort*, il tu sa che sta tornando alla realtà e inizia a sentire una sensazione di angoscia ed eccitazione, meravigliosa e disperante, che poi si trasforma in un lancinante dolore: quello della consapevolezza che aveva già visto questa immagine, ma di cui non riesce a ricondurre alcun ricordo.

La fantasmagoria ci offre quindi un nuovo modo di concepire l'immaginazione, la quale presuppone l'apertura di uno spazio interiore, di "un'altra scena" in cui le immagini che si proiettano sono soggette a metamorfosi e si susseguono con l'illogicità del sogno, e costituisce a un tempo una via di accesso verso le profondità in cui l'essere interiore e l'essere esteriore, il desiderio e la realtà, stabiliscono rapporti diversi da quella della vita di tutti i giorni e un potere temibile, che pone l'uomo in balia di ciò che vi è in lui di meno controllato, soggiogandolo al regno dell'illusione e privandolo, a rischio della follia, delle sue capacità di adattamento al mondo.²⁵

Ed è proprio in questo regno dell'illusione che porta alla follia che giunge il momento parossistico in cui l'uomo che dorme si vede smembrato. L'incubo del capitolo quattordici riassume que-

²⁵ M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* [1982], trad. it. G. Guglielmi, Bologna, il Mulino, 1989, p. 36.

sto panico in un'immagine terrificante, quella della pietrificazione lenta, di una paralisi generale. Polpacci, piedi e mani sono scomparsi, mentre anonimi aguzzini si contendono il resto del suo corpo. Del tu non rimane che un occhio (lo stesso che aveva disegnato con la punta della scarpa nei giardinetti delle strade di Parigi), un immenso occhio inflessibile e inumano che tutto vede e da cui non può sottrarsi. Questa immagine segna la svolta del racconto, in quanto rivela il paradosso del solitario che non riesce a trovare la sua solitudine e gira costantemente intorno ad essa senza riuscire a penetrarla. Si potrebbe riassumere, per riprendere le parole di Roumette, come “un solitario senza solitudine”.²⁶ La felicità della solitudine e dell'indifferenza è stata solo un abbaglio, un aggirio del suo spirito, si sente vittima di sé stesso. Sotto lo sguardo inflessibile dell'occhio il tu comprende una verità dolorosa: non può e non riesce mai a essere solo. Così entra in uno stato di “sonnambulismo cosciente”. Non è più il padrone del labirinto; erra adesso senza trovare il suo cammino.

Perec pone qui il tema della lotta contro sé stesso quasi negli stessi termini di Kafka: la solitudine desiderata e al tempo stesso odiata, l'impossibilità di aprirsi al mondo e alla vita. Le immagini fantasmagoriche che egli aveva creduto di vedere non erano che un'illusione e l'idea della solitudine come favolosa e incantatrice svela ora un'altra realtà: quella della sofferenza. La bolla si squarcia e attraverso le sue fenditure emerge l'angoscia. La città putrida, la città delle fosse comuni e l'orrore insopportabile dei boulevard restituiscono al protagonista nuove figure che dipingono un quadro cupo e disperato dove la felicità della prima parte del romanzo fa spazio alla rabbia e all'odio. I mostri, i solitari, sono adesso entrati nella sua vita, afflitti da ogni infermità: sono tristi,

²⁶ J. Roumette, “Le solitaire désespéré”, *L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, <<https://doi.org/10.4000/books.pub.6084>>.

meschini, scheletrici, maniaci, miserabili, disperati, pieni di odio e minacciosi. Utilizza un vocabolario animale per descrivere le loro esistenze: hanno dei rifugi, vivono in tane, li paragona a ratti, suoi simili, suoi fratelli. Queste pagine violente si trasformano per un istante in una misantropia generale, in un disgusto quasi céliniano. Dal farsi escluso ossessionato dai rifugi e dalle isole, vive adesso la città come un ghetto comportandosi come un ebreo errante. È così che Perec mette in immagini e parole la propria maledizione, quella storica, in cui attraverso gli occhi del protagonista riconosce che non esiste modo per raggiungere fantasmagoricamente i genitori, neanche marginalizzando la propria esistenza. Allora tenta di identificarsi a loro, ai ratti, ai meschini, disprezzando la loro realtà, per rifiutarli e sfuggirgli. I pellegrini che Perec chiama provocatori a *rue de la Pompe* (dove la Gestapo torturava), o le allusioni ai portatori invisibili di stelle a *rue des Saussaies*, o a *place Beauvau*, parlano di quella storia. Come un folle, il tu gira in tondo nella sua cella, percorre Parigi in lungo e largo, guarda le vie ormai condannate, interroga le facciate cieche, cerca nelle faglie dei muri e nello smembramento dei cantieri l'immagine di quella pseudo-felicità andata perduta.

L'insieme caotico degli elementi e la mancanza di chiarezza che offusca la visione, diventano tuttavia, come sottolinea Caillois, un momento proficuo e necessario alla soluzione dell'enigma. Il momento di confusione, seguito dall'exasperazione che porta quasi alla follia serve a fare chiarezza, l'uno serve all'altro, l'uno precede l'altro. E senza dubbio la fantasmagoria e la *rêverie* attingono a questa zona profonda dell'animo umano, le paure, i desideri e le ombre insospettabili, generando la rottura. Come afferma infatti Caillois, "Per me, il fantastico significa innanzitutto inquietudine e rottura".²⁷

²⁷ R. Caillois, op. cit., p. 11.

L'incontro indiretto con un altro essere umano, il suo vicino (cap. XIII), sembra in questo senso anticipare il gesto del ritorno al mondo. Non è interrogando le foglie o la sabbia, il soffitto o il suo specchio che quest'essere senza nome riacquista il suo corpo, ma ritrovando un posto tra gli uomini. Questo recupero lo si scorge nel penultimo capitolo del libro, dove, confrontandosi nuovamente con lo specchio incrinato, esso gli restituisce stavolta un corpo unificato, "*Tu te regardes attentivement dans la glace et, même en t'examinant de près, tu te trouves mieux de visage [...] C'est un visage pur, harmonieusement modelé, presque beau de contours*".²⁸ Inoltre, grazie al sentimento di empatia che egli prova vivamente, la comunità che prima era percepita come una folla mostruosa, inizia progressivamente a riprendere la forma umana.

L'uomo che dorme è infine giunto all'epifania che riportiamo direttamente dalle parole del narratore:

*Tu n'as rien appris, sinon que la solitude n'apprend rien, que l'indifférence n'apprend rien : c'était un leurre, une illusion fascinante et piégée. Tu étais seul et voilà tout et tu voulais te protéger ; qu'entre le monde et toi les ponts soient à jamais coupés. Mais tu es si peu de chose et le monde est un si grand mot : tu n'as jamais fait qu'errer dans une grande ville, que longer sur quelques kilomètres des façades, des devantures, des parcs et des quais.*²⁹

²⁸ G. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 133. [Trad.: Ti guardi attentamente allo specchio e, anche da vicino, trovi che alla fine il tuo viso è meglio di quanto ti risultasse [...] è un viso puro, modellato armoniosamente, dai contorni quasi belli].

²⁹ *Ivi*, p. 140. [Trad.: Non hai imparato niente, tranne che la solitudine non insegna niente, che l'indifferenza non insegna niente: era un'impostura, una fascinosa e ingannevole illusione. Eri solo, tutto qui, e volevi proteggerti; volevi tagliare per sempre i ponti tra te e il mondo. Ma tu sei così poca cosa, e il mondo un tal parolone: alla fine, il tuo non è stato altro che un errare in una grande città, e costeggiare chilometri di facciate, vetrine, parchi e lungofiume].

L'indifferenza è inutile. Il suo rifiuto è stato inutile. La sua neutralità non ha significato niente. E la sua inerzia è stata altrettanto vana, come la sua rabbia. Tuttavia, il tu perecchiano non muore alla maniera di Meursault, né si suicida. Se l'indifferenza non l'ha reso differente, allo stesso modo non l'ha fatto morire, né impazzire. In questa narrazione priva di temporalità il tempo ha continuato a scorrere e ha trovato la soluzione all'enigma. Dopo la discesa agli Inferi, il ritorno alla vita ordinaria diventa possibile grazie al ritrovamento di un punto intermedio tra solitudine e vita collettiva.

E così, in questa narrazione ciclica, in un giorno imprecisato, tutto è tornato a ricominciare, o a continuare. Il tu ha smesso di parlare come un uomo che dorme, non è più l'anonimo padrone del mondo, non è più l'inaccessibile, il trasparente. "*Tu as peur, tu attends. Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber*".³⁰ È ritornato al mondo.

La riflessione scaturita dall'esegesi dell'opera fa emergere una verità incontrovertibile, già messa in evidenza nel corso dello studio di questo itinerario dell'indifferenza: è attraverso l'immagine fantasmagorica che lo studente giunge alla consapevolezza del proprio fallimento nell'esperimento sociale della neutralità come conseguenza del suo rapporto con il mondo. Un rapporto, per citare Kafka, in cui nella lotta tra sé e il mondo, "*seconde le monde*".³¹ Questa epifania lo porta ad avere un'angoscia esistenziale che tuttavia è il fondamento stesso della coscienza di sé. In un articolo di Jean Bellemin-Noël, infatti, il fantasmatico corrisponde al lavoro dell'inconscio, in quanto produce nel racconto un certo numero di organizzazioni significanti e procede, come nel sogno, per spostamenti, condensazioni e simbolizzazioni in

³⁰ *Ivi*, p. 144. [Trad.: Hai paura e aspetti. Aspetti, in Place Clichy, che la pioggia cessi di cadere].

³¹ D. Bertelli, M. Ribière, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 241. [Trad.: asseconda il mondo].

ciò che egli chiama il “fantasmagorico”, e che rappresenta, a un livello più conscio, l'insieme delle strategie testuali per cui il fantasmatico acquista la sua forza sullo spirito del lettore.³²

Sebbene nelle volontà di Perec non vi fosse l'intenzione conscia di creare immagini fantasmagoriche dal nulla e di applicarle nelle sue opere, egli ne coglie tuttavia gli aspetti, fornendo nuovi esempi di fantastico che provengono sia dalle curiosità urbanistiche degli arrondissement di Parigi che dalle annotazioni autobiografiche. Lo scrittore, infatti, da un lato si professa realista, distaccandosi dalle immagini retoriche e descrivendo la realtà sistematicamente, rappresentandola così come gli si presentava.

Dall'altro il racconto di *Un homme qui dort* alterna questa realtà alle immagini oniriche che soleva di rado annotare sul suo taccuino e che, a partire dal 1969, inizia a registrare sistematicamente e a raccogliere poi ne *La Boutique Obscure* (1973). Impossibilitato però a dare forma a queste immagini confuse, Perec attinge allora all'*autofiction* e all'intertestualità, quella di Melville, di Kafka, di Proust e di Joyce (ma i riferimenti sono molto più numerosi). D'altronde Perec stesso ammette che una nuova opera è il risultato di una copiatura da altre preesistenti. Come scrive Guattari:

*Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile vierge sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.*³³

³² Cfr. J. Bellemin-Noël, “Notes sur le fantastique”, *Littérature* 8 (1972): 3-23.

³³ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 192. [Trad.: Il pittore non dipinge su una tela vergine, né lo scrittore scrive su una pagina bianca, perché la pagina o la tela vergine sono già così ricoperte di cliché preesistenti, prestabiliti, che è necessario prima ripulire, raschiare, persino lacerare, per far passare una corrente d'aria proveniente dal caos, capace di portarci la visione].

L'intertestualità si fa così mezzo al servizio della creazione fantasmagorica. A prima vista, però, l'insieme caotico di queste rappresentazioni risulta al lettore quasi incomprensibile. Ma, per riprendere Caillois, "il mistero si chiarisce non appena si comprende l'ambizione dell'autore, la regola del gioco".³⁴ Bisogna codificare le immagini in simboli che solo un dizionario appropriato consente di riconvertire in discorsi corrispondenti. Fino ad allora, "Sono immagini chiuse perché se ne è persa la chiave".³⁵ E allora può accadere, come nel caso di *Un homme qui dort*, che questo insieme caotico di elementi sia il preludio al momento della rivelazione, ma anche alla condivisione di un momento e di un'esperienza finora sottaciuta, quella della depressione della sua adolescenza, che Perec trasforma qui in *fiction*. Sebbene egli si rifiuti in un primo momento di ammettere la natura autobiografica dell'opera,³⁶ *Un homme qui dort* è un'autobiografia.³⁷ Certamente non una confessione alla maniera di Rousseau, in quanto Perec non racconta grandi cose della sua vita personale (se non la si vede con un occhio più analitico), quanto più una riflessione nuova che Philippe Lejeune definisce *Autobiographie critique*³⁸ che Perec estende ad esperienza universale, in quanto, come lo stesso scrittore ammette, "tutti attraversano questo tipo di crisi".³⁹ La solitu-

³⁴ R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, op. cit., p. 93.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ D. Bertelli, M. Ribière, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit. p. 99.

³⁷ Come sottolinea Jacques Lederer, uno dei suoi amici più stretti in questo periodo, "Un homme qui dort, *c'est intégralement lui ; c'est le texte le plus personnel qu'il a pu écrire sur ses années 56-57*". J. Roumette, "Le solitaire déséparé", op. cit. Successivamente anche Perec ammetterà la natura autobiografica dell'opera: "*L'homme qui dort est autobiographique et plus 'centré' sur ma réflexion*". Bertelli-Rivière, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p.163.

³⁸ P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991, pp. 74-75.

³⁹ D. Bertelli, M. Ribière, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit. p. 241.

dine desiderata e odiata che Perec vuole raccontare è per lui prima di tutto uno strumento di abbandono, di vuoto, di mancanza affettiva che conserverà e che lo farà soffrire per tutta la vita. Allo stesso modo, la sensazione di tempo sospeso, descritto anche nei capitoli autobiografici di *W*, o di “desincronizzazione” del suo personaggio rispetto al mondo, è la desincronizzazione del Perec ventenne che cade nell’immobilità e nella depressione a causa di alcuni eventi che lo scuotono in quegli anni.

Si sono rilevati tre fattori incidenti di questa crisi. Il primo è rintracciabile in una lettera a Maurice Nadeau del 1957. Nella missiva, Perec lamenta la sua volontà di scrivere, trovando insormontabili ostacoli e ammettendo di essere stato incapace in sei mesi di terminare uno solo degli scritti che aveva intrapreso:

Ma volonté d’écrire, ainsi que de nombreuses autres divergences, m’opposant à ma famille, j’ai rompu au début de l’année avec elle, en pure perte d’ailleurs, parce qu’il m’a été impossible de vivre seul. Des raisons identiques m’ont fait abandonner les études. Enfin, pour questions d’un autre ordre, j’ai entrepris il y a un an une analyse avec Michel de M’Uzan, laquelle s’est depuis quelque temps partiellement bloquée, ce qui n’a évidemment rien amélioré.⁴⁰

La difficoltà nel trovare una parola che possa trasformarsi in letteratura cozza con la volontà ferrea di voler essere uno scrittore; a questi si aggiunge un secondo fattore, quello dell’allontanamento dalla famiglia (adottiva) che, come scrive Nadeau, lo riteneva addirittura uno scansafatiche: “*Dans sa famille Georges a*

⁴⁰ *Ivi*. pp. 735-737. [Trad.: Il mio desiderio di scrivere, insieme a molte altre divergenze, mi ha messo in contrasto con la mia famiglia, con la quale ho rotto all’inizio dell’anno, peraltro inutilmente, perché mi è stato impossibile vivere da solo. Per ragioni simili, ho abbandonato gli studi. Infine, per questioni di tutt’altro ordine, un anno fa ho intrapreso un’analisi con Michel de M’Uzan, che da qualche tempo si è parzialmente bloccata, il che, ovviamente, non ha migliorato la situazione.]

toujours passé pour un cancré".⁴¹ Infine, e forse più importante, so-
praggiunge in quegli anni la consapevolezza, nel giovane Perec,
della morte dei propri genitori e del suo status di orfano ebreo
dell'Olocausto. In una lettera a Jean Duvignaud del 1954, Perec
scrive: "[...] *À la suite de mon docteur; [...] j'ai fini par retrouver
ma confiance et par me libérer définitivement des traces laissées en moi
par la perte de mes parents [...]*".⁴²

Nonostante l'impasse in cui risiede, il giovane Perec che si
rivolge a Nadeau è ottimista di poter uscire da questa crisi:

*J'ai pensé arrêter totalement d'écrire mais je crois je n'en serais pas
capable [...] Car malgré mes propres échecs, malgré le climat de mé-
pris où d'incompréhension totale dont je suis entouré dans ma famille,
je crois que je peux écrire, je sais en tout cas que c'est pour moi le seul
moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus
simplement encore de vivre.*⁴³

Il Perec di *Un homme qui dort* è uno scrittore più maturo e consa-
pevole delle proprie capacità e che ha avuto modo di somatizzare
il trauma del vuoto e della perdita. Tuttavia, a distanza di oltre
un decennio, si definisce ancora un uomo che dorme.⁴⁴

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 707. [Trad: [...] Sotto la guida del mio medico, [...] alla fine
sono riuscito a ritrovare la mia fiducia e a liberarmi definitivamente delle trac-
ce lasciate in me dalla perdita dei miei genitori [...]].

⁴³ *Ivi*, p. 736-737. [Trad: Avevo pensato di smettere completamente di scri-
vere, ma credo che non sarei in grado di farlo [...] Perché nonostante i miei
fallimenti, nonostante l'atmosfera di disprezzo e incomprensione totale che mi
circonda nella mia famiglia, credo di poter scrivere, so comunque che è per me
l'unico modo per riconciliarmi con me stesso e con il mondo, per essere felice
o, ancora più semplicemente, per vivere].

⁴⁴ In una delle interviste con Bernard Queysanne, Perec dichiara il suo
status di uomo dormiente e di come è nata l'opera: "*Je le suis encore par beaucoup
de côtés [un homme qui dort]. [...] c'est une aventure qui m'est arrivée vers 1956,*

Al termine di questa indagine introscopica, la chiave di lettura è dunque rivelata. La forza di *Un homme qui dort* deriva dalla sua natura radicale e dal modo intenso in cui si intrecciano fantasie o affetti apparentemente contraddittori. Da questo libro scaturiscono la sofferenza e la rabbia per essere stati coinvolti in questa storia di esclusi e di vinti. Senza dubbio solo i mezzi della finzione hanno permesso di esprimerli. Perec si sente un uomo che dorme, come un figlio del genocidio che avrebbe potuto incolpare la sua famiglia di essere stata vinta e di aver lasciato in eredità solo una storia di sconfitta e memoria infranta. Nessuna accusa orientata in modo preciso, sia ben chiaro. Eppure, l'odio a volte schizza in modo inquietante, come attraverso l'assimilazione dell'uomo dormiente con i ratti, con le immagini del naufragio o ancora con la destrutturazione e liquefazione del suo corpo.

La presenza poi del grande occhio che non smette mai di osservarlo inverte le rappresentazioni della solitudine, di una pseudo-felicità che si trasforma in sofferenza. Non sappiamo se Perec abbia preso spunto dagli studi sul fenomeno della visione di Freud, di cui era ammiratore. Lo psicanalista austriaco fu infatti uno dei primi ad interessarsi al funzionamento dell'occhio interiorizzato, in altre parole dello sguardo nella sua funzione immaginaria, psichica. Sta di fatto che il tu di *Un homme qui dort* diviene la materializzazione di quest'occhio da cui non riesce mai a scappare per rifugiarsi nel vuoto di una solitudine che non gli appartiene più. L'uso del pronome personale "tu" stabilisce, in tal senso, la distanza necessaria per percepire l'io come un altro da sé, favorendo così il processo di ricomposizione del sog-

vers ma vingtième année. J'ai écrit le livre dix ans après en revivant presque expérimentalement cette époque passée [...]. Dans Un homme qui dort, je décris comment moi je fonctionne. J'ai plutôt tendance à être indifférent, non impliqué, à avoir cette espèce de refus, de laisser-aller [...]. Ivi, pp. 224-226.

getto.⁴⁵ Sarà lo stesso Perec a precisare, in una nota al manoscritto,⁴⁶ che per arrivare alla ricostruzione identitaria e alla narrazione in prima persona, egli dovrà passare dal “tu” di *Un homme qui dort* come espressione di una particolare forma di scrittura intima. Pertanto, “*le regard d’un je devenant tu*”⁴⁷ acquista una funzione fondamentale non solo in relazione a ciò che sarà *W* ma, in senso più generale, se riferito all’intero percorso identitario di Perec.

Un homme qui dort si eleva dunque a esperienza simbolica risultato a sua volta di un’esperienza psicanalitica. Le illusioni, o allucinazioni ipnagogiche,⁴⁸ come le chiama Perec, da cui derivano le fantasmagorie funzionano come la coscienza del personaggio e si fanno così strumento della crisi del tu emergendo nell’unico spazio disponibile in un mondo neutro e privo di fantasia, dove tutto è catalogato e regna l’apparente felicità dell’indifferenza e neutralità: la camera, la grande bolla trasparente vissuta come la più bella delle isole deserte. Qui, l’uomo che dorme si apre alle distorsioni della percezione interna (e non esterna come in Proust) che avvengono negli istanti tra la veglia e il sonno. Porta in continuazione la sua assenza di visione verso il soffitto, polo affascinante perché come una tela vergine è il luogo perfetto per la cancellazione della memoria. Ma le sue crepe generano un labirinto, lo rendono luogo di illusioni, di esitazione, di difetti, gli stessi del suo volto riflesso sullo specchio che frantuma la sua immagine. Il sogno del candore, della vita senza memoria e senza desiderio fallisce su queste crepe inesorabili. L’immagine dell’isola di pace rappresentata dalla camera e da

⁴⁵ Cfr. M. van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 89-92.

⁴⁶ D. Bellos, *Perec une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 366.

⁴⁷ *Ibidem* [Trad.: lo sguardo di un io che diventa tu].

⁴⁸ D. Bertelli, M. Ribière, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit. p. 233.

Parigi lascia il posto a quella della cella, del ghetto invaso dai ratti, dai mostri. In questo luogo dell'esilio si ricostruisce però una parte del suo spazio finzionale che lo riporterà al mondo, l'incontro con un altro essere umano, il suo vicino. Separati da un muro condiviso, l'uomo che dorme ne coglie i movimenti. I suoi rumori lo tengono in vita. Un'analisi più approfondita mostra questo parallelismo tra il vicino e l'analista di Perec, Jean-Bertrand Pontalis, che, attraverso pseudonimi, ne *L'Amour des commencements* spiega:

[...] *Les chambres de Pierre : plus je les voyais se remplir d'objets, plus elles me paraissaient vides ; plus la topographie se faisait précise, plus s'étendait le désert ; plus la carte se peuplait de noms, plus elle était muette. [...] La mère de Pierre avait disparu dans une chambre à gaz. Sous toutes ces chambres vides qu'il n'en finissait pas de remplir, il y avait cette chambre-là. Sous tous ces noms, le sans-noms. Sous toutes ces reliques, une mère perdue sans laisser la moindre trace.*⁴⁹

Ecco che allora da quel fondo di nonsenso organizzato cominciano a emergere gli elementi meno arbitrari di una sotterranea coerenza, frammenti che racchiudono attraverso queste immagini ripetute un remoto messaggio: quello del discorso identitario, che si esprime attraverso un linguaggio neutro, un *écriture blanche*,⁵⁰ citando Blanchot, oltre che allo lo strumento della citazione e dell'intertestualità. E infine, ma non meno importante, attraverso l'impiego della rappresentazione fantasmagorica, del

⁴⁹ J.B. Pontalis, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1994, pp.169-171. [Trad.: Le camere di Pierre: più le vedevo riempirsi di oggetti, più mi sembravano vuote; più la topografia diventava precisa, più si estendeva il deserto; più la mappa si popolava di nomi, più essa restava muta. [...] La madre di Pierre era scomparsa in una camera a gas. Sotto tutte queste camere vuote che non finiva mai di riempire, c'era quella stanza lì. Sotto tutti questi nomi, il senza-nome. Sotto tutte queste reliquie, una madre perduta senza lasciare la minima traccia].

⁵⁰ Cfr. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, NRF, 1980.

corpo e degli spazi, che, a seguito di quanto analizzato, potremmo definire narrativa e identitaria.

Non è un caso se i progetti successivi ad *Un homme qui dort* riguardino principalmente la creazione di una trilogia autobiografica (poi abortita)⁵¹ e infine all'opera, portata a termine, di *W ou le souvenir d'enfance*. *Un homme qui dort* si può definire allora propedeutica a quella che sarà poi l'autobiografia dell'inconscio che si realizzerà in *W*, sia per le immagini (quello dell'isola, tra i più evidenti) e l'aritmetica (che Bernard Magné definisce anch'essa "fantasmatica"),⁵² sia per lo stile di scrittura e i temi: l'annullamento, la rinascita, la scrittura neutra, che si ritrovano in entrambe le opere. Considerando l'aspetto autobiografico a venire, la scrittura del romanzo finzionale e l'impiego dell'immagine fantasmagorica agisce allora su Perec come un vero e proprio dispositivo terapeutico. La messa in finzione di un'esperienza giovanile, legata alla ricerca di diventare scrittore ma anche al recupero di una storia di cui si sente un testimone silenzioso e assente, consentirà all'autore di continuare ad esplorare altri campi della scrittura autobiografica. La *fiction* letteraria è apparsa, al termine di questo percorso, come il luogo in cui l'autore ha potuto esercitare la sua visione del mondo e quella personale, sia individuale che di scrittore. Per Perec l'elemento finzionale è

⁵¹ *Un homme qui dort* avrebbe dovuto essere seguito da un difficilissimo progetto autobiografico che Perec inizia tra il 1966 e il 1969 e avrebbe dovuto comprendere la trilogia composta da *L'Arbre*, *Histoire d'Esther et de sa famille* e *L'Âge*, oltre che dall'altra opera rimasta incompiuta dal titolo *Lieux*.

⁵² Come osserva Bernard Magné, in Perec vi è una "*arithmétique fantasmatique qui lui est propre puisque la base en est essentiellement autobiographique*". Tra questi, il capitolo XI di *Un homme qui dort*, che funziona come rottura della narrazione, fa riferimento alla data della scomparsa della madre, l'11 febbraio 1943. Lo stesso espediente è utilizzato anche ne *Les Choses* e in *W ou le souvenir d'enfance*. Cfr. B. Magné, "Quelques considérations sur les poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec", *Cahiers Perec* 5, Epinal, Éd. du Limon, 1992, p. 60.

inestricabilmente legato alla sua biografia. È solo attraverso la mescolanza di *fiction* e autobiografia che qualcosa della sua infanzia potrà finalmente riemergere dal vuoto della sua memoria.

Riferimenti bibliografici

- Bellemain-Noël Jean, "Notes sur le fantastique", *Littérature* 8 (1972) : 3-23.
- Bellos David, *Perec une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- Bergson Henri, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959.
- Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, NRF, 1980.
- Cammarata Valeria (a cura di) *La finestra del testo*, Roma, Meltemi editore, 2008.
- Caillois Roger, *Nel cuore del fantastico* [1965], trad. it. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Deleuze Gilles - Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.
- Heck Maryline, "Vigne, virus, village, visage", *Un homme qui dort, enquête sur un visage, Roman* 20-50 (2011/1) : 107-116.
- Lejeune Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.
- Magné Bernard, *Georges Perec*, Paris, Colin, 2005.
- Milner Max, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* [1982], trad. it. G. Guglielmi, Bologna, il Mulino, 1989.
- Perec Georges, *Un homme qui dort*, Barcelone, Folio, 2020 [1^a ed. 1967], [trad. it. *Un uomo che dorme*, Macerata, Quodlibet, 2009].
- Perec Georges, "Entretien avec Ewa Pawlikowska", *Littératures* 7 (printemps 1983): 69-77.
- Perec Georges, *Cahiers Perec* 5, Epinal, Éd. du Limon, 1992.
- Perec Georges, *Œuvres* (édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani), Paris, Gallimard, 2017.
- Perec Georges, *Lieux*, Paris, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 2022.

- Pontalis Jean-Bertrand *L'Amour de commencements*, Paris, Gallimard, 1994.
- Poulet Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 2009.
- Proust Marcel, *À la Recherche du temps perdu, I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992 [1^a ed. 1913].
- Rivière Mireille - Bertelli, Dominique (éds.), *Georges Perec. Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, Nantes, Joseph K., 2019.
- Roumette Jean-Bertrand, "Le solitaire désespéré", *L'invention du solitaire* (éd. Dominique Rabaté), Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.
- Tononi Daniela, "Dal rifiuto dell'esistenza alla riflessione identitaria. Un homme qui dort di Georges Perec come paradigma del racconto neutro", *InVerbis* 2 (2019): 373-383.
- van Montfrans Manet, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

Soglie del visibile: la scrittura fantasmagorica di Charlotte Delbo

GIULIA ZOLI

Università degli Studi di Palermo

Introduzione

La scrittura di Charlotte Delbo, in particolare nella trilogia *Auschwitz et après*, si configura come uno spazio di memoria e immaginazione in cui l'esperienza del trauma dei campi di concentramento viene narrata attraverso una profonda rielaborazione poetica. Uno dei concetti chiave per comprendere il suo universo letterario è quello di fantasmagoria, intesa non solo come strumento di manipolazione della realtà, ma come un ponte fra mondi apparentemente separati: i vivi e i morti, il passato e il presente, l'esperienza sensoriale e il sogno, la verità e l'illusione. Questo articolo si propone di esplorare le modalità con cui Delbo ricorre alla fantasmagoria, per recuperare il ricordo di Auschwitz, analizzando le distorsioni, le ricorrenze tematiche e gli espedienti stilistici che ne fanno uno strumento privilegiato di rappresentazione del trauma. La fantasmagoria verrà dunque indagata nel suo ruolo di figura compensatrice e di figura retorica, che presenta una serie di ricorrenze e per la quale possono essere individuate delle tipologie. Nel corso dei secoli avviene infatti un processo di rifunzionalizzazione della fantasmagoria che, da forma teatrale di fine Settecento fondata sull'uso della lanterna magica, trasmigra alla letteratura come categoria retorica ed estetico-concettuale dando origine a nuove forme di alterazione e sospensione della realtà.

La prima questione centrale riguarda la natura stessa della fantasmagoria in Delbo: che cos'è e come si manifesta nei suoi testi? Possiamo rintracciarne delle tipologie, caratterizzate da immagini o motivi ricorrenti? Attraverso quali distorsioni Delbo opera una trasformazione del reale, e che funzione assumono queste alterazioni? In dialogo con queste domande, ci si interroga sul ruolo che i sensi occupano nella costruzione fantasmagorica, e sul modo in cui la scrittura si fa schermo sul quale vengono proiettate immagini che si collocano su margini e soglie: fra illusione e realtà, fra visibile e invisibile.

La prima parte dell'articolo analizza come la fantasmagoria si articola nei testi di Delbo attraverso tre categorie principali: i tempi, che subiscono una alterazione ed una frammentazione; gli spazi, rappresentati come luoghi perturbanti e irreali; e i corpi, descritti nella loro metamorfosi e diafanizzazione. Questi tre elementi vengono infatti fortemente manipolati e alterati da Delbo, che opera una rielaborazione della realtà tramite l'immaginazione. La seconda parte si concentra sul linguaggio di Delbo e sugli espedienti stilistici e retorici che rafforzano l'effetto fantasmagorico, con un'attenzione specifica ai colori e alle luci come elementi poetici.

1. Tempi fantasmagorici: sovrapposizione, frammentazione e sospensione del tempo

Nei testi di Delbo, il tempo si configura come un elemento profondamente destabilizzante, caratterizzato da una frattura della linearità che genera una percezione fantasmagorica. Questo disallineamento temporale, in cui passato e presente si sovrappongono, rispecchia l'esperienza traumatica dei campi di concentramento e trova espressione in una scrittura frammentata, capace di evocare memorie che si ri-animano come spettri. La narrazione di Delbo non solo riflette la sospensione e la frammentazione temporale, ma rende esplicito il cortocircuito tra

passato e presente, come si evince dalla dichiarazione: “*Nous avons perdu le sentiment du temps*”.¹

La memoria, nei testi di Delbo, assume la forma di una forza deformante: un’energia immaginativa capace di alterare la percezione della realtà, come nella definizione di fantasmagoria proposta da Max Milner.² I ricordi di Auschwitz non sono semplici rievocazioni, ma apparizioni che destabilizzano la linearità temporale, intrappolando i sopravvissuti in un ciclo di ritorni spettrali. Questo emerge con forza nelle affermazioni: “*Il y avait longtemps que j’étais rentrée [...], que je sentais toujours sur moi l’odeur du camp, une odeur de purin et de charogne*”³ e “*Comment être vivante au milieu de ce peuple de mortes?*”,⁴ evidenziando come il passato non sia confinato, ma viva sotto forma di visioni inattese

¹ C. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra* [1970] (d’ora in poi *ANR*), Paris, Les éditions de minuit, 2018, p. 49.

² Milner sostiene che la letteratura sia una modalità di “fare vedere” (M. Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 7), di mostrare. Allo stesso tempo, riprendendone l’etimologia, la fantasmagoria è definita come “*art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d’optique*” (C. Bescherelle, *Nouveau dictionnaire national*, 1887). In tal senso, possiamo affermare che tanto la letteratura quanto la fantasmagoria hanno in comune la volontà di mettere fra parentesi il reale per abbandonarsi al piacere di un mondo altro, più simile a quello del sogno e dell’immaginario. Questa facoltà di essere trasportati in un mondo altro è tutta giocata sull’ambivalenza del nascondere/mostrare, e si fonda sul confine fra credere e non credere, realtà e illusione, adesione e negazione a ciò che si legge o vede. Milner sostiene che lo spazio virtuale a cui accediamo tramite la fantasmagoria e la letteratura, specialmente quella fantastica, sia uno spazio simile a quello del sogno (Cfr. “*l’illogisme du rêve*” (M. Milner, *op. cit.*, p. 23)), ovvero uno spazio interiore nel quale una nuova forma di immaginazione tende a imporsi. Tale nuova forma di immaginazione costituisce tanto una via d’accesso alle profondità dell’essere, quanto un rischio di follia e di perdere le proprie facoltà smarrendosi nel regno dell’illusione.

³ C. Delbo, *Une connaissance inutile* [1970] (d’ora in poi *UCI*), Paris, Les éditions de minuit, 2018, p. 56.

⁴ C. Delbo, *Mesure de nos jours* [1971] (d’ora in poi *MNJ*), Paris, Les éditions de minuit, 2018, p. 207.

in una dimensione parallela fantasmatica che irrompe continuamente nel presente, sospendendo ogni possibilità di normalità: “*La mémoire m’est revenue / et avec elle une souffrance / qui m’a fait m’en retourner / à la patrie de l’inconnu*”.⁵ Questi frammenti si comportano come fantasmi che emergono dal passato, intrappolati tra ricordo e oblio, e producono un effetto spettrale:

*Je ne suis pas vivante. Je suis enfermée dans des souvenirs et des redites. Je dors mal et l’insomnie ne me pèse pas. La nuit, j’ai le droit de n’être pas vivante. J’ai le droit de ne pas faire semblant. Je retrouve les autres. Je suis au milieu d’elles, l’une d’elles. Elles sont comme moi, muettes et dépourvues. Je ne crois pas à la vie éternelle, je ne crois pas qu’elles vivent dans un au-delà où je les rejoins la nuit. Non. Je les revois dans leur agonie, je les revois comme elles étaient avant de mourir; comme elles sont demeurées en moi.*⁶

La dimensione fantasmagorica della memoria dialoga con le riflessioni sul cinema delle origini di Tom Gunning,⁷ dove l’imma-

⁵ UCI, p.157.

⁶ MNJ, pp. 206-207.

⁷ Tom Gunning definisce la fantasmagoria nel contesto del cinema delle origini, dove immagini spettrali venivano proiettate per creare stupore e inquietudine. Il primo e più importante elemento che Gunning mette in luce è che la fantasmagoria era un’esperienza sensoriale e onirica. L’occultamento degli strumenti di proiezione era essenziale: gli spettatori vedevano le immagini proiettate, ma non la loro fonte. La manipolazione dei sensi non era finalizzata a nutrire la credulità, ma piuttosto a produrre effetti sorprendenti e a generare una confusione adatta all’intrattenimento. Lo spettatore era tanto destabilizzato quanto conscio della irrealtà delle sue sensazioni (Cfr. R. Coglitore, “Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Cailliois”, in Cammarata Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi editore, 2008, p. 285). La fantasmagoria dà quindi origine, in un certo senso, a un nuovo paradigma nell’arte, che si fonda sull’esperienza sensoriale dell’osservatore e contiene anche una dimensione ludica, in quanto l’obiettivo è “un gioco della paura”, come ricorda Cailliois parlando di letteratura fantastica. Grazie alle nuove

gine si fa tangibile e sensoriale. Analogamente, Delbo anima il passato come una scena proiettata nel presente, trasformando Auschwitz in un'esperienza perennemente viva attraverso dettagli realistici e sensazioni evanescenti, in un'oscillazione costante tra presenza e assenza. Esempi di questa temporalità deformata includono i giorni interminabili nei campi, il rallentamento del tempo durante le sofferenze, e l'accelerazione nei momenti di sollievo: "*Quoi est plus près de l'éternité qu'une journée? [...] Quoi est plus long qu'une journée ? Le temps passe parce que lentement le brouillard se déchire*".⁸

Delbo infrange la percezione tradizionale del tempo, rappresentandolo come una dimensione liquida e ambivalente, in cui il presente si cristallizza in un incubo eterno e il passato riaffiora in frammenti improvvisi. Questo richiama le riflessioni di Milner sulla fantasmagoria, in cui il passato diventa una proiezione instabile che invade il presente, e il concetto di tempo sospeso che emerge nell'opera: "*notre cœur ne peut compter en semaines ni en mois, nous comptons en jours et chaque jour compte mille agonies et mille éternités*".⁹

conquiste tecnologiche e all'atmosfera di incanto e terrore, si sviluppa quindi uno spettacolo giocato sulla dicotomia importante fra ragione e illusione, scienza e magia. L'ambiente immersivo e l'incertezza percettiva ed epistemologica rendono la fantasmagoria essenzialmente un lavoro sui confini: fra vero e falso, realtà e illusione, fatti e fantasmi, realtà e scetticismo, spazi medial e spazi mentali. In questo senso, è lecito chiedersi se i fantasmi appaiono fuori, nello spazio del teatro pubblico, o dentro, nel corpo e nello spazio interiore dello spettatore descritto da Milner. Il buio degli ambienti, che occulta la tecnologia e mistifica i sensi, produce dunque una zona di interscambio fra universi ritenuti impermeabili. Si apre così una "interfaccia o membrana che mette in collegamento, *qui e ora*, mondi remoti e separati nel tempo e nello spazio, simulandone la co-presenza e la vita mediante l'immagine" (B. Grespi, A. Violi, "Circondati dalle immagini", in Grespi Barbara, Violi Alessandra (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne editrice, 2019, p.13).

⁸ *ANR*, p. 82.

⁹ *Ivi*, p. 96.

La struttura narrativa frammentata – caratterizzata da capitoli brevi, episodi disgiunti e flashback – amplifica questa percezione, trasmettendo il senso di un’esperienza temporale surreale. Il tempo nel lager non scorre mai come un flusso lineare, ma si estende e si contrae, generando una dimensione temporale che appare al contempo infinita e discontinua: “*Le temps ne passe pas. Le temps s’est arrêté*”; “*Je ne sentais rien, je ne me sentais pas exister, je n’existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d’existence ? [...] J’ai gardé de ce temps des images brumeuses où pas une tache claire ne permet de distinguer le sommeil de la veille*”.¹⁰

Il concetto di tempo nei testi di Delbo è intrinsecamente connesso al tema del doppio,¹¹ che si manifesta nella scissione tra il sé pre- e post-deportazione, così come tra sopravvissuti e defunti:

*J’étais double et je ne parvenais pas à réunir mes doubles. Il y avait moi et un spectre de moi qui voulait coller à son double et n’y arrivait jamais. Je le voyais s’approcher comme une forme molle dans laquelle je me reconnaissais quand elle était près de moi et qui se défaisait en charpie quand j’y touchais.*¹²

In Delbo esiste quindi un conflitto tra la sopravvissuta e la sé stessa che è rimasta nel lager. Tale dualità genera un senso di straniamento continuo, come se il soggetto fosse abitato da una presenza fantasmagorica che fatica ad essere integrata:¹³

¹⁰ MNJ, p. 204, pp. 171-172.

¹¹ “*Où plutôt non, j’avais vu un double de moi ayant envie de rire*” (ANR, p. 68); “*Ne regarde pas. Ne regarde pas ce mannequin qui traîne par terre. Ne te regarde pas*” (ANR, p. 144).

¹² MNJ, p. 261.

¹³ Cfr. D. Tononi, “Gli spettri, il confronto della letteratura e l’autenticità del reale nell’esperienza concentrazionaria di Charlotte Delbo”, *InVerbis – Le forme antitetiche del reale. Funzioni e configurazioni della fantasmagoria nella letteratura*, 1 (2020): 120.

*Je vivais comme en filigrane et je ne savais pas vraiment si j'étais le dessin du dessous, celui qu'on voit en transparence, ou le dessin du dessus.*¹⁴

*Je suis autre. Je parle et ma voix résonne comme une voix autre. Mes paroles viennent d'en dehors de moi. Je parle et ce que je dis, ce n'est pas moi qui le dis.*¹⁵

Questo dialoga con le riflessioni di Luba Jurgenson¹⁶ sull'alterazione dell'asse temporale del deportato, in cui il tempo diventa una dimensione spettrale, intrappolata in un ciclo di ripetizione senza fine:

*Quand je dis que je sais la différence entre avant et après, je veux dire qu'avant je vivais et que j'ai tout oublié de cette vie-là, ma vie d'avant. Maintenant, je ne suis plus vivante. Cette différence, j'en ai l'exacte mesure, la connaissance sensible et ma lucidité ne m'aide pas. Rien ne peut combler l'écart entre les autres et moi, entre moi et moi. Rien ne peut combler la différence, rien l'amenuiser.*¹⁷

La narrazione frammentata riflette questa distorsione cronologica, suggerendo una perdita di orientamento sia temporale che ontologico: “*Le temps ne passe pas. [...] Je ne suis pas vivante. Je suis morte à Auschwitz et personne ne le voit*”.¹⁸ Tale disorientamento ricorda le riflessioni di Milner sui giochi di luce e ombra che producono uno spazio altro, collocato in un altrove, simile a quello del sogno: “*Tout de moi est en dehors de moi et échappe aux autres. [...] Comme s'il y avait deux parts en moi, l'une de rêve, l'autre d'ailleurs*”.¹⁹

¹⁴ MNJ, p. 264.

¹⁵ Ivi, p. 210.

¹⁶ Cfr. L. Jurgenson, *L'identité narrative chez Charlotte Delbo, un modèle choral*, in P. Mesnard (éd), Dossier Charlotte Delbo, in “Témoigner entre histoire et mémoire”, 105, pp. 65-75.

¹⁷ MNJ, p. 203.

¹⁸ Ivi, p. 215.

¹⁹ Ivi, p. 208.

La fantasmagoria si configura dunque come una membrana porosa, una soglia instabile tra dimensioni apparentemente inconciliabili, come presente e passato o morte e vita. La memoria si presenta come un confine permeabile, in cui ciò che sembrava relegato al passato ritorna sotto forma di apparizione, insinuandosi nel presente e dissolvendo la netta separazione tra allora e ora: “*Vivre dans le passé, ce n’est pas vivre. C’est se retrancher des vivants. Mais que faire pour regagner leur bord, pour ne pas rester paralysé sur l’autre rive ? Nous n’avons aucune prise sur le présent*”.²⁰ La narrazione stessa diventa un luogo liminale, in cui i frammenti della memoria emergono e si dissolvono continuamente, evocando l’idea di una soglia in perpetuo movimento.

Il trauma crea una dimensione ibrida, un luogo interstiziale dove si incontrano il vissuto e il ricordato. La scrittura, dunque, si trasforma in un lavoro sui confini, uno spazio dove l’ordine temporale si dissolve e lascia spazio a una continua negoziazione tra dimensioni contrapposte: “*Nous sommes dans un milieu où le temps est aboli. [...] La matinée s’écoule – du temps en dehors du temps*”.²¹

Proprio come le immagini cinematografiche precoci si collocavano tra illusione e realtà, così i frammenti narrativi di Delbo abitano un confine ambiguo: il passato appare come una proiezione che invade il presente e resta sfuggente. In questo contesto, la memoria non si limita a rievocare, ma agisce come un attraversamento continuo di soglie, dove il lettore stesso si trova coinvolto in un movimento oscillatorio tra il qui e l’altrove, tra la concretezza del vissuto e la sua trasformazione in immagine spettrale.

Infine, in linea con le riflessioni di Luba Jurgenson, il trauma destruttura i confini della temporalità, rendendoli fluidi e interconnessi:

²⁰ *Ivi*, p. 210.

²¹ *ANR*, p. 57.

Je ne parvenais pas à me réhabituer à moi. Comment me réhabituer à un moi qui s'était si bien détaché que je n'étais pas sûre qu'il eût jamais existé ? Ma vie d'avant ? Avais-je eu une vie avant ? Ma vie d'après ? Étais-je vivante pour avoir un après, pour savoir ce que c'est qu'après ? Je flottais dans un présent sans réalité.²²

La dimensione spettrale del tempo in Delbo – un tempo sospeso, frammentato, ciclico – non è solo una rappresentazione della discontinuità cronologica, ma diventa un terreno in cui il confine tra realtà e immaginazione, tra vita e memoria, si dissolve. La fantasmagoria, in questo senso, non è solo il prodotto del trauma, ma il luogo in cui i confini stessi vengono messi in discussione e ricostruiti in forma instabile e permeabile.

2. Spazi fantasmagorici: Auschwitz come luogo irreal e perturbante

Gli spazi della trilogia di Charlotte Delbo si configurano come luoghi che sfuggono a una descrizione realistica per assumere una qualità perturbante e surreale. In linea con la definizione di Roger Caillois²³ del fantastico come una realtà che 'esita' tra razionale e irrazionale, Auschwitz emerge come uno spazio onirico e indefinito, in cui i confini sono sfumati e il paesaggio si dis-

²² *MNJ*, p. 173.

²³ Roger Caillois approfondisce il concetto di fantastico, che è in sé perturbante in quanto destabilizza le certezze della realtà, evocando una presenza inquietante e alienante. Secondo Caillois, il fantastico è essenzialmente inquietudine e rottura. Nasce da una faglia, da uno scarto, da una contraddizione. Il fantastico è ciò che nella comunicazione resta indecifrato o indecifrabile (Caillois Roger, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004, p. 47). Infatti, scoperta la fonte, il fantastico svanisce. Ecco perché nascondere il fantascopio era essenziale per la riuscita dello spettacolo fantasmagorico: occorre lasciar spazio all'immaginazione, poiché quello che Caillois definisce "potere fantasmatico" è propriamente la capacità di stimolare l'immaginazione. Caillois sostiene che il fantastico sia "rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana" (Caillois, *op. cit.*, p. 152).

solve in nebbie e grigi uniformi. Le baracche diventano ombre di costruzioni, mentre la natura stessa, spesso descritta attraverso colori sbiaditi o innaturali, partecipa alla disumanizzazione.

Il campo è descritto come uno spazio fantasmagorico che non si limita a essere un contenitore, ma diventa un attore capace di agire e trasformarsi. Le luci e le ombre si animano, il grigiore divora ogni possibilità di definizione, mentre il paesaggio trasmette una continua sensazione di disorientamento sensoriale. Analogamente a quanto osservato da Tom Gunning a proposito dei primi spettacoli fantasmagorici di fine Settecento, Delbo costruisce uno spazio non solo da osservare, ma da percepire con i sensi²⁴, in cui realtà e irrealtà si fondono, in un'esperienza che destabilizza e inquieta e dove i sensi vengono mistificati.

La luce, gli spazi aperti e la neve sono evocati in modo perturbante e tale da ribaltarne il significato abituale. Le luci e le ombre giocano un ruolo nella descrizione del campo e della cella, come se l'oscurità fosse animata e le luci fossero spettrali:

Ici, le soleil n'est pas du printemps. C'est le soleil de l'éternité, c'est le soleil d'avant la création. Et j'avais gardé la mémoire du soleil qui brille sur la terre des vivants, du soleil sur la terre des blés.

Sous le soleil de l'éternité, la chair cesse de palpiter, les paupières bleuissent, les mains se fanent, les langues gonflent noires, les bouches pourrissent.

*Ici, en dehors du temps, sous le soleil d'avant la création, les yeux pâlisent. Les yeux s'éteignent. Les lèvres pâlisent. Les lèvres meurent.*²⁵

Auschwitz appare come un luogo concreto ma impossibile da comprendere nella sua interezza, un paesaggio dove persino la neve non copre, ma rivela la brutalità della morte: “*Les doigts se déplient lentement, c'est la neige qui fleurit en une anémone de mer*

²⁴ “*Nous avançons dans la lumière solidifiée par le froid*” (ANR, p. 56).

²⁵ ANR, p. 182.

décolorée”, scrive Delbo rispetto alle mani di una compagna definita “*le cadavre qui vit encore*”.²⁶ La neve, lungi dall’assumere una funzione consolatoria, diventa una lente perturbante che mostra l’orrore invece di nascondere, richiamando la dinamica visibile/invisibile di Caillouis, per cui l’inquietante si insinua nella dialettica tra nascondere e mostrare e nella labile frontiera fra morte e vita: “*Couchée dans la neige, la jambe d’Alice est vivante et sensible. Elle a dû se détacher d’Alice morte*”.²⁷

Nella rappresentazione di Auschwitz, i confini perdono stabilità.²⁸ Recinti, baracche e cancelli non definiscono limiti netti, ma diventano membrane permeabili, soglie attraverso cui si transita tra vita e morte, umano e disumano. Il campo è descritto come un paesaggio irrealista privo di coordinate stabili, in cui ciò che è visibile si mescola con l’invisibile, e i prigionieri diventano fantasmi viventi, esseri in uno stato liminale, ombre che infestano lo spazio. Questo richiama l’idea di Caillouis del perturbante come una crisi della comprensione della vita stessa: “*Transportées d’un autre monde, nous sommes d’un coup soumises à la respiration d’une autre vie, à la mort vivante, dans la glace, dans la lumière, dans le silence*”.²⁹

In questo spazio fantasmagorico, dove i confini fisici non hanno più senso e le ombre delle compagne morte sembrano popolare ogni angolo, anche la descrizione del paesaggio del campo si trasforma in un incubo visivo fatto di grigiore, nebbia e sfumature. Delbo trasfigura anche gli elementi naturali, attribuendo loro una qualità spettrale e ambivalente: “*Le sapin se dégagea de l’ombre*

²⁶ *Ivi*, p. 36.

²⁷ *Ivi*, pp. 71-72.

²⁸ “*Le marais pâlit d’une clarté nébuleuse et froide avec les rais jaunes du soleil qui percent la brume. Le marais redevient liquide sous le soleil qui a dissipé maintenant tout le brouillard*” (*ANR*, p. 82).

²⁹ *Ivi*, p. 59.

avec un halo de fantôme".³⁰ Alberi, cieli e stagioni diventano testimoni muti e indifferenti alla sofferenza umana, accentuando lo straniamento e l'alienazione: "*Nous marchions. Nous interroignons le paysage. Un lac gelé couleur d'acier. Un paysage qui ne répond pas*"; "*C'est le jour sur le marais où le soleil fait étinceler au loin des formes d'arbres dans leur suaire de givre. C'est le jour pour toute une éternité*".³¹

Gli elementi quotidiani, invece, vengono distorti e si caricano di un significato grottesco e allegorico, ribaltando la percezione del reale.³² Auschwitz si trasforma in un teatro dell'assurdo, dove le azioni più banali assumono connotazioni fantasmagoriche e la realtà estrema diventa aberrante, quasi irreali: "*Et toutes marchent comme les damnés aux portails des cathédrales*".³³

La scrittura di Delbo ha una qualità intrinsecamente teatrale. Le scene appaiono costruite come atti drammatici, con attenzione ai gesti, alle luci e alla disposizione degli spazi, mentre i sopravvissuti si trasformano in testimoni-attori, chiamati a recitare ciò che la memoria trattiene, in un gesto quasi magico:

C'est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable.

C'est magnifique parce que chacune, avec humilité, joue la pièce sans songer à se mettre en valeur dans son rôle. Miracle des comédiens sans vanité. Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imaginaire.

C'était magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures, nous y avons cru.

³⁰ UCI, p. 77.

³¹ ANR, p. 100, p. 83.

³² "*J'ai bu et bu encore. Comme un cheval, non comme un chien. Un chien lape d'une langue agile (...). Un cheval boit. L'eau diminuait.*" (UCI, p. 46).

³³ UCI, p. 112.

*Nous y avons cru plus qu'à notre seule croyance d'alors, la liberté, pour laquelle il nous faudrait lutter cinq cents jours encore.*³⁴

I libri e il teatro aprono così un nuovo spazio: un “teatro interiore”³⁵ in cui la vita immaginaria e i personaggi della letteratura si intrecciano con la narrazione del trauma, esplorando la “*vérité du fantastique*” e la capacità della memoria di trasfigurare il reale. Non è un caso se Delbo, proprio come Caillouis, si ritrova a riflettere sul fantastico, unico mezzo all'altezza di descrivere la realtà di Auschwitz:

*Alors j'ai su la vérité du fantastique. Pourquoi seul le fantastique était-il «à la hauteur» de cette réalité où nous étions ? Est-ce parce qu'il ne connaît pas de limites ? Peut-être aussi parce que cette réalité-là était fantastique. / La puissance de suggestion et la violence d'invention n'avaient vérité que dans ce livre qui est d'imagination.*³⁶

Il fantastico, che non conosce limiti nella potenza delle suggestioni e nella violenza dell'immaginazione, costituisce il solo strumento per parlare di una realtà terribile ed inedita. In qualche misura, Delbo riesce effettivamente a costruire così lo spazio interiore evocato da Milner:

*J'ai eu pendant vingt ans cette providentielle faculté qui m'a aidée à sortir d'Auschwitz : me dédoubler, ne pas être là. Tu sais, au camp, je faisais cela. Tu dis que se dédoubler était impossible là-bas. Moi, j'y parvenais. [...] je réussissais à me réfugier dans un monde à moi, à m'échapper.*³⁷

³⁴ UCI, p. 85.

³⁵ Cfr. G. Dunant, *Charlotte Delbo: la vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2016.

³⁶ C. Delbo, *La réalité du fantastique* (d'ora in poi *RF*), BNF, Fonds Delbo, 4-COL-2018-251, Succession Delbo, s.d.

³⁷ *MNJ*, p. 223.

Il mondo personale nel quale Delbo sostiene di rifugiarsi, riuscendo momentaneamente a uscire da Auschwitz, è quello dell'immaginazione, lo spazio del sogno di Milner. Si profila così un altro tipo di spazio fantasmagorico, tutto interiore, abitato da personaggi fantastici come Maldoror,³⁸ essere metamorfico per eccellenza, che incarna la vittoria dell'immaginario sul reale e consente di trasfigurare la realtà:

L'enfer d'où je provenais n'était guère favorable au rêve. Quel rapport pouvait-il avoir avec le théâtre ? Cependant... / Était-ce rêve, cette patiente et difficile élaboration de l'imagination ? Était-ce rêver que recomposer un monde de l'imaginaire qui, parfois, devait devenir plus réel que le réel où je vivais, si bien qu'il subsiste en moi aujourd'hui tandis que je commence à douter de l'autre, le vrai, celui où j'étais ? Et cette prisonnière au regard sans espoir, était-ce moi ?³⁹

La difficile e paziente elaborazione dell'immaginazione è ciò che consente a Delbo di abitare la soglia fra vivi e morti, restando ancorata ai primi senza tuttavia perdere i secondi, e di riappropriarsi del reale pur senza rinunciare alla fantasia, ma anzi utilizzandola per recuperare il senso della realtà.

La fantasmagoria, nella rappresentazione degli spazi di Auschwitz, si profila nuovamente come soglia in cui i confini tra opposti – visibile e invisibile, reale e irreali – si dissolvono, lasciando emergere una dimensione ambigua e instabile. Questo lavoro sui confini si manifesta nella descrizione del campo, in cui le baracche, i recinti e persino gli elementi naturali perdono la loro funzione delimitante per diventare spazi permeabili, attraversati dalla presenza spettrale del trauma: “*Et nous, nous étions murées dans la glace,*

³⁸ Cfr. D. Tononi, op. cit.

³⁹ C. Delbo, *Spectres, mes compagnons* (d'ora in poi SMC), Paris, Berg International, 1995, p. 7.

dans la lumière, dans le silence".⁴⁰ Non solo: i recinti diventano i confini simbolici dove l'immaginazione sosta e si ferma: "*Notre imagination, qui s'élançait dans le merveilleux le plus fantastique pour nous représenter comment nous franchirions les barbelés, s'arrêtait au-delà. Au-delà des barbelés, la liberté. C'était tout*".⁴¹

Auschwitz diventa così un luogo-limite, un interstizio in cui si negozia costantemente l'identità dello spazio e dei corpi che lo abitano. La porosità di questi confini non è solo fisica, ma anche ontologica: i prigionieri sono descritti come fantasmi viventi, intrappolati in uno stato di transizione tra il prima e il dopo, tra l'umano e il disumano. Questa soglia non è statica, ma in perpetuo movimento, evocando l'idea di una fantasmagoria che si costruisce e si dissolve continuamente, destabilizzando ogni certezza: "*C'était un endroit d'avant la géographie - Où étions-nous?*".⁴²

In dialogo con Caillois, la dissoluzione dei confini diventa un elemento perturbante che mette in crisi la comprensione stessa della realtà, mentre la riflessione di Gunning sulla percezione sensoriale amplifica la dimensione esperienziale di questa membrana: Auschwitz, nella narrazione di Delbo, è uno spazio vissuto coi sensi, in cui il confine tra soggetto e ambiente si sfalda, trasformando il paesaggio in una soglia che ingloba e trasfigura chi lo attraversa.

3. Corpi fantasmagorici: metamorfosi, diafanizzazione e spettralità

Nei testi di Delbo, i corpi delle deportate incarnano il luogo privilegiato della fantasmagoria, diventando simboli di una condizione liminale sospesa tra la vita e la morte. Le deportate sono descritte come ombre evanescenti, figure diafane che perdono

⁴⁰ *ANR*, p. 61.

⁴¹ *MNJ*, p. 219.

⁴² *UCI*, p. 79.

consistenza fisica e identità, trasformandosi in spettri viventi.⁴³ Questa diafanizzazione dei corpi richiama la “metamorfosi fantastica” teorizzata da Roger Caillois:⁴⁴ i corpi si deformano e diventano fattori di contraddizione, elementi esterni al mondo umano, e dunque perturbanti. Delbo scrive:

Au voyage de retour, j'étais avec mes camarades, les survivantes d'entre mes camarades. Elles étaient assises près de moi dans l'avion et à mesure que le temps s'accélérait, elles devenaient diaphanes, de plus en plus diaphanes, perdaient couleur et forme. Tous les liens, toutes les lianes qui nous reliaient les unes aux autres se détendaient déjà. [...] Je les regardais se transformer sous mes yeux, devenir transparentes, devenir floues, devenir spectres. [...] Dans la foule des gens qui nous attendaient, elles glissaient, disparaissaient, reprenaient apparence un instant, si palpables, si irréelles, si fuyantes, que je doutais de mon existence propre. Elles ont joué ce jeu de feu follet pendant tout le temps où nous piétinions d'un bureau à l'autre, se perdaient, se retrouvaient, me retrouvaient, disaient des mots que je ne saisisais pas, s'évanouissaient encore et se fondaient enfin dans la foule des gens qui nous attendaient, englouties pour toujours dans cette foule. Elles avaient si bien perdu de leur réalité pendant le voyage au long duquel je les avais vues se métamorphoser de minute en minute, s'effacer lentement, imperceptiblement, inexorablement, devenir spectres, que je ne me suis pas aperçue tout de suite de leur disparition. Sans doute parce que j'étais aussi transparente, aussi irréelle, aussi fluide qu'elles. [...] Où étaient-elles ? [...] Si je confonds les mortes et les vivantes, avec lesquelles suis-je, moi ?⁴⁵

I corpi, deformati e svuotati, si ricodificano in simboli di perdita, ma anche di resistenza. Nonostante la loro disumanizzazione,

⁴³ “*Mon corps était sans poids, ma tête sans poids*” (MNJ, p. 173).

⁴⁴ “L'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e tuttavia si produce” (R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, p. 25).

⁴⁵ MNJ, pp. 169-170.

infatti, questi corpi mantengono una memoria vivente: le compagne scomparse sopravvivono nelle menti delle deportate come presenze spettrali, un'eco persistente che accompagna e tormenta. Come osserva Delbo:

*Cette montagne de cadavres entre eux et moi. Mounette n'est pas morte pour que toi, moi et quelques-unes nous gardions d'elle une image idéale. Elle vit en moi. Les gens qui m'entourent aujourd'hui vivent à côté de moi. [...] Elle vit en moi inutilement.*⁴⁶

Questa spettralità dialoga con la nozione di fantasmagoria di Max Milner, secondo cui l'immaginazione si intreccia con la percezione sensoriale, facendo emergere immagini che abitano il confine tra sogno e realtà. I corpi perduti diventano figure ambigue che testimoniano l'impossibilità di separarsi dal passato e l'interdipendenza tra vivo e morto:

*Et puis / mieux vaut ne pas y croire / à ces histoires / de revenants / plus jamais vous / ne dormirez / si jamais vous les croyez / ces spectres revenants / ces revenants / qui reviennent / sans pouvoir même / expliquer comment.*⁴⁷

Delbo rafforza questa visione attraverso un uso evocativo dei colori. Il grigio domina come simbolo di una condizione intermedia tra la vita e la morte, ma anche di una perdita di umanità e vitalità. La combinazione di colori come il bianco spettrale della neve, il grigio della pelle che si assottiglia e si spegne, e il nero del lutto costruisce un'immagine fantasmagorica dei corpi, trasformandoli in presenze visivamente e simbolicamente destabilizzanti. Questo uso del colore, combinato alla descrizione sensoriale del corpo, rende il fantasmatico una dimensione

⁴⁶ *Ivi*, p. 210.

⁴⁷ *UCI*, p. 163.

percepibile. I corpi, divenuti entità sospese fra la vita e la morte, si trasformano in spettri viventi: “*Il y a des spectres qui parlent*”;⁴⁸ “*Elles me regardent et elles semblent ne pas me voir*”;⁴⁹ “*ma chambre était envahie par les spectres de nos compagnes. Spectre de Mounette [...]. Spectre de Jackie qui tendait des mains inutiles. Spectre de toutes ces jeunes filles [...]*”.⁵⁰

La metamorfosi dei corpi si lega inoltre alla loro fragilità e resistenza. Le deportate, ridotte a ombre, sono descritte come esseri svuotati, ma al tempo stesso carichi di una forza latente che sfida la disumanizzazione: “*Nos corps marchaient en dehors de nous. Possédées, dépossédées. Abstraites*”.⁵¹ Questa condizione liminale, che ricorda la concezione di Caillois secondo cui il fantastico genera spaesamento perché sradica il corpo dal suo stato naturale facendolo diventare qualcosa di ‘altro’, evidenzia il processo di dissoluzione identitaria, in cui i corpi si trasformano in simboli ambivalenti di sopravvivenza e perdita. Possiamo affermare che la dissoluzione si manifesta tanto fisicamente - nel deperimento dei corpi - quanto simbolicamente, nella perdita dell'identità e del sé. I prigionieri dei campi non sono più persone, ma gusci vuoti e ombre: “*Je ne pensais rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid avec le froid qui souffle dans tous ces gouffres que font les côtes à un squelette*”.⁵²

Infine, Delbo utilizza spesso una polifonia di voci che si intrecciano, facendo emergere un coro di presenze fantasmatiche. I corpi sono perciò inseriti in un coro polifonico composto dalle voci dei vivi e dei morti, dando luogo a un dialogo continuo tra chi è

⁴⁸ ANR, p. 36.

⁴⁹ *Ivi*, p. 45.

⁵⁰ MNJ, p. 206.

⁵¹ ANR, p. 62.

⁵² *Ivi*, p. 106.

sopravvissuto e chi è scomparso. Questo coro funge da testimone collettivo e amplifica e traduce nella scrittura la condizione di un'umanità che resiste attraverso l'eco delle voci spezzate.

La fantasmagoria, nel contesto dei corpi descritti da Delbo, si delinea ancora come un lavoro sui confini che disintegra le distinzioni nette tra vita e morte, presenza e assenza, umano e disumano. I corpi delle deportate, ridotti a ombre e spettri, non appartengono più a una dimensione univoca: essi abitano uno spazio interstiziale, in cui la loro esistenza si colloca in una condizione liminale. Questa soglia, simbolizzata dalla diafanizzazione del corpo e dall'evocazione delle presenze spettrali, riflette una realtà in cui il confine tra il reale e l'immaginato si dissolve, dando forma a un'esperienza perturbante che destabilizza ogni certezza.

La fantasmagoria diventa così il linguaggio visivo e sensoriale attraverso cui si rappresenta il continuo transito tra stati opposti: i corpi svuotati e ricodificati sono al tempo stesso simboli di morte e segni di memoria vivente.

*C'est une femme. Un squelette de femme. Elle est nue. On voit les côtes et les os iliaques. Elle remonte la couverture sur ses épaules, continue à danser. Une danse de mécanique. Un squelette de femme qui danse. Ses pieds sont petits, maigres et nus dans la neige. Il y a des squelettes vivants et qui dansent.*⁵³

La permeabilità tra il mondo dei vivi e quello dei morti, resa evidente dalla presenza inquietante delle compagne scomparse, sottolinea il fatto che questi corpi-spettri non cessano di agire, di esistere, collocandosi in un altrove che è contemporaneamente qui.

⁵³ *Ivi*, pp. 48-49.

4. L'uso dei colori, delle luci e delle ombre come elementi poetici

Charlotte Delbo fa dei colori un elemento stilistico di straordinaria potenza espressiva. La sua scrittura concentra l'attenzione non solo sull'orrore dell'esperienza concentrazionaria, ma anche sulle sensazioni che essa genera, trasposte attraverso un linguaggio simbolico che ricorre a immagini cromatiche di grande suggestione. I colori non sono soltanto descrittivi, ma assumono una funzione poetica, contribuendo alla costruzione di una memoria emotiva del trauma.

Nelle descrizioni di Delbo, il colore è spesso associato a contrasti estremi: il bianco abbacinante della neve e il nero delle ombre evocano lo squallore del campo, creando un'alternanza visiva che riflette la tensione tra presenza e assenza, tra vita e morte. Il bianco della neve diventa un simbolo di vuoto e silenzio: la purezza del bianco è capovolta, diventando il segno di una desolazione assoluta, priva di speranza.

*D'abord, on doute de ce qu'on voit. Il faut les distinguer de la neige. Il y en a plein la cour. Nus. Rangés les uns contre les autres. Blancs, d'un blanc qui fait bleuté sur la neige. Les têtes sont rasées, les poils du pubis droits, raides. Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron.*⁵⁴

D'altro canto, il grigio domina molte delle scene che descrivono la vita quotidiana nel lager. Questo colore intermedio, privo di vivacità e definizione, rispecchia lo stato di sospensione e di annullamento che caratterizza l'esistenza dei prigionieri, caratterizzati da: “*des visages qui avaient couleur de cendre ou de terre*” e da “*chairs brunâtres, violacées, grises toutes*”.⁵⁵ Questo grigiore non è soltanto visivo, ma permea anche l'atmosfera psicologica, comunicando una condizione di smarrimento e alienazione.

⁵⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 176-177.

Il nero è spesso presente per riferirsi alla morte, tanto direttamente quanto indirettamente. Viene evocato il nero nella descrizione delle divise delle SS ma anche nel raccontare del proprio corpo, sporco e putrescente: non solo i piedi o i capelli vengono definiti neri,⁵⁶ ma anche: “*J’avais des larmes noires et de la sueur noire*”.⁵⁷

I colori sono dunque spesso spenti o ridotti a tonalità opache, e tale desaturazione contribuisce a creare un’estetica della desolazione. Il bianco e il grigio dominano, evocando la neve che ricopre i corpi e la cenere che segna la morte.

Eppure, un altro esempio significativo è l’uso del rosso, che appare sporadicamente nella trilogia, sempre in momenti di particolare intensità emotiva. Il rosso non è mai associato alla vitalità, ma al sangue, al dolore, alla violenza: “*Le soir, cela faisait à l’horizon un rougeoiement de hauts fourneaux. Nous savions que ce n’étaient pas des hauts fourneaux. C’étaient les cheminées des fours crématoires, c’étaient des gens qu’on brûlait*”;⁵⁸ “*Ce point sur la carte / Cette tache noire au centre de l’Europe / cette tache rouge / cette tache de feu cette tache de suie / cette tache de sang cette tache de cendres / pour des millions / un lieu sans nom*”.⁵⁹ Questa dissonanza cromatica sottolinea l’assurdità e l’orrore della situazione, interrompendo il paesaggio monocromatico del campo con un dettaglio che richiama l’umanità straziata.

Anche il blu del cielo compare come elemento di contrasto alla monocromia dei grigi: elemento di saturazione improvvisa, il blu diventa emblema di speranza, di una capacità di guardare in alto e di guardare oltre i recinti del campo, irrompendo nel testo come potente simbolo di resistenza e vitalità: “*Le ciel était très bleu,*

⁵⁶ Cfr. *UCI*, pp. 59, 65.

⁵⁷ *MNJ*, p. 264.

⁵⁸ *UCI*, p. 68.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 36-37.

d'un bleu si bleu sur les poteaux de ciment blancs et les barbelés blancs aussi, d'un bleu si bleu que le réseau des fils électriques paraissait plus blanc, plus implacable";⁶⁰ *"Le jour s'était levé bleu tout de suite comme un jour de printemps. Le soleil aussi était du printemps. Ne pas penser à la maison, au jardin, à la première sortie de la saison. Ne pas penser. Ne pas penser"*.⁶¹ Il blu si contrappone al dolore delle prigioniere e compare come antitesi alla violenza: *"Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel"*.⁶² Da ultimo, il blu rappresenta il colore che apre alla fantasticazione e all'onirico: blu è il colore degli occhi di Germaine, che viene scambiata per Sylvaine, morta nel campo di concentramento. Il blu del suo sguardo acceso è costantemente in contrasto col marrone della pelle, in transito verso la morte.⁶³ Fra Germaine e Sylvaine avviene una vera e propria (con)fusione: i due corpi vengono fusi nell'immaginazione di Delbo, che nell'una morente nel presente, vede l'altra morta nel passato.

La funzione simbolica dei colori nella scrittura di Delbo si lega a una precisa scelta stilistica: essi diventano segnali di vita e morte, conferendo al testo una dimensione visiva potente; la loro funzione è evocativa, e il loro uso selettivo conferisce al testo una densità poetica che trascende il mero resoconto. Questa strategia permette a Delbo di tradurre in parole l'indicibile, sfruttando la sinestesia per coinvolgere il lettore in un'esperienza sensoriale e intellettuale insieme. Il suo linguaggio invita il lettore a vedere, sentire e ricordare, in un'immersione sensoriale tipica della fantasmagoria.

Oltre ai colori, è rilevante notare l'uso che Delbo fa delle luci e delle ombre.

⁶⁰ *ANR*, p. 181.

⁶¹ *Ivi*, p. 145.

⁶² *Ivi*, p. 61.

⁶³ Cfr. *MNJ*, pp. 278-284.

La luce, nella scrittura di Delbo, è spesso crudele, spietata: “*Rien ne résistait à la lumière décomposante d’Auschwitz. La lumière de mort décomposait la vie. Rien ne résistait*”.⁶⁴ La luce del giorno, anziché portare conforto, intensifica l’orrore della realtà, privando i prigionieri di ogni possibilità di nascondersi, di sottrarsi al controllo e alla violenza visiva del campo: “*Le temps s’écoule sans que la lumière change. Elle reste dure, glacée, solide, le ciel aussi bleu, aussi dur. [...] La lumière est toujours immobile, blessante, froide. C’est la lumière d’un astre mort*”.⁶⁵

Al contrario, l’oscurità e le ombre assumono un significato ambivalente. Da un lato, l’ombra è luogo di annullamento, simbolo dell’oblio e della perdita di sé, immagine dell’annichilimento che evoca la condizione di non-esistenza a cui i prigionieri erano condannati:

*Et la nuit est plus épuisante que le jour, peuplée de toux et de râles avec celles qui agonisent solitaires [...]. Et chaque morte est aussi légère et aussi lourde que les ombres de la nuit, légère tant elle est décharnée et lourde d’une somme de souffrances que personne ne partagera jamais.*⁶⁶

Dall’altro lato, le ombre, pur nella loro negatività, offrono una fragile protezione contro la brutalità della luce:

*les cauchemars se lèvent, prennent forme dans l’ombre [...]. Weiter, weiter, car ces hyènes hurlent ces mots-là et il n’y a plus que la ressource de se blottir sur soi-même et essayer de susciter un cauchemar supportable, peut-être celui où l’on rentre à la maison [...].*⁶⁷

⁶⁴ RF.

⁶⁵ ANR, p. 58.

⁶⁶ Ivi, p. 95.

⁶⁷ Ivi, p. 93.

Questo elemento di resistenza simbolica sottolinea la complessità delle ombre nella poetica di Delbo: non solo rappresentano la distruzione, ma talvolta si fanno spazio di rifugio e immaginazione, un margine in cui sopravvive la possibilità di un'identità alternativa.⁶⁸ Elementi centrali nella riflessione condotta in *Spectres, mes compagnons*, le ombre sono l'anticamera della vita interiore e immaginativa:

*Pensées et objets n'existaient plus que comme des ombres sur le mur. Ombres de mes pensées, ombre de ma vie, ombre de mon amour, étaient projetées sur l'écran de ma mémoire - ce mur - tandis que leur souvenir sensible m'échappait. Pendant des jours et des nuits, j'ai dû m'acharner à donner à ces ombres contour et relief. Leur glissement était silencieux, leur présence réticente et fugitive. A ces ombres, j'étais moi-même ombre, semblait-il.*⁶⁹

È significativo notare come Delbo utilizzi proprio il campo semantico della cinematografia - la metafora dello schermo, la parola *projetées* - a evidenziare il forte nesso che esiste fra scrittura e fantasmagoria. In molte scene della trilogia, Delbo ricorre a un linguaggio visivo che mette in risalto i giochi di luce e ombra per creare un'atmosfera teatrale e intensamente drammatica. Ciò avviene in modo particolare nella descrizione della cella di Delbo, dove la penombra fa emergere un mondo di chiaro-scuro e di immagini semitrasparenti che, nella loro ambivalenza fantastica, riempiono la vita di mistero: "*À quoi s'intéresser quand on décèle la fausseté, quand il n'y a plus de clair-obscur, quand il n'y a plus rien à deviner, ni dans les regards ni dans les livres ? Comment vivre dans un monde sans mystère ?*".⁷⁰

⁶⁸ Cfr. D. Tononi, op. cit.

⁶⁹ SMC, p. 15.

⁷⁰ MNJ, p. 175.

Questo uso drammatico della luce richiama l'estetica del teatro espressionista, in cui luci e ombre non si limitano a rappresentare il visibile, ma deformano la realtà per comunicare una verità interiore. Delbo, che aveva una formazione teatrale, sembra trasporre questa sensibilità nella sua scrittura, creando un linguaggio in cui la dimensione visiva diventa centrale per il coinvolgimento emotivo del lettore.

L'uso delle luci e delle ombre nella trilogia è esemplare della tensione esistente fra descrizione documentaria e trasfigurazione simbolica: mentre la luce rappresenta la brutalità della realtà, l'ombra assume una funzione salvifica e si fa veicolo di una riflessione esistenziale sul significato della sopravvivenza e del ricordo. Sembra qui profilarsi l'apertura di quello spazio interiore evocato da Milner nelle sue riflessioni sulla fantasmagoria: gli spettri retroilluminati e il buio fanno emergere, in chi assiste a tali giochi di luce, una dimensione interiore di riflessione e di profondità.

5. Conclusioni

L'analisi della scrittura di Charlotte Delbo attraverso il concetto di fantasmagoria, secondo le definizioni offerte da Max Milner, Roger Caillois e Tom Gunning, mette in luce come l'autrice utilizzi questa categoria estetico-concettuale per disarticolare la brutalità della realtà concentrazionaria, trasfigurandola in un'esperienza poetica. La fantasmagoria, per Delbo, assume una funzione compensatrice: la deformazione del reale, la sovrapposizione di dimensioni temporali e spaziali, e l'evocazione di immagini spettrali diventano strumenti per rendere comunicabile l'indicibile e per opporre una resistenza creativa alla disumanizzazione del lager.

Max Milner definisce la fantasmagoria come una membrana porosa che consente un attraversamento tra mondi distinti: reale e immaginato, passato e presente, vivi e morti. Questo concetto è cruciale per comprendere l'opera di Delbo, in cui Auschwitz non è soltanto

un luogo fisico ma un crocevia di dimensioni che si intersecano e si confondono. Come nei primi spettacoli di fantasmagoria di Robertson, che proiettava immagini di fantasmi per destabilizzare e affascinare lo spettatore, Delbo utilizza il linguaggio per evocare figure diafane e mutevoli: le sue immagini non fissano una realtà statica, ma suggeriscono una continua metamorfosi, una soglia porosa che oscilla tra la realtà brutale e una dimensione altra, quasi onirica.

Fra tutti gli esempi, si cita il seguente come emblema di fantasmagoria: la memoria perseguita, le immagini tornano nel presente e sembrano arrivare da dietro agli occhi, e la notte - territorio delle ombre salvifiche - è il momento privilegiato per abbandonarsi all'arrivo di queste immagini che, come nei primi spettacoli fantasmagorici, si avvicinano e si muovono, fluide, in un territorio a metà fra il reale della stanza e l'onirico, ovvero lo spazio interiore evocato da Milner:

J'ai des images derrière les yeux. Que je relâche mon attention, elles jaillissent, passent au premier plan, s'imposent, et ce n'est plus ce que j'ai sous les yeux que je vois, ce sont ces images qui viennent de derrière mes yeux. Il faut qu'à tout moment je les renforce dans leur resserre, sinon elles me sépareront irrémédiablement de ce qui m'entoure. C'est un contrôle perpétuel, épuisant. La nuit, je suis plus libre. Je les laisse venir sur le devant. Elles accourent. Elles n'ont perdu aucune acuité, leurs contours sont précis, implacables. Ce ne sont pas des cauchemars, de ces visions horribles ou terrifiantes. Ce ne sont pas les tas de cadavres que je vois. Non, ce sont des images familières, quotidiennes, le quotidien de là-bas. Un visage, une bouche, des yeux. Tous ces yeux, tous ces yeux qui s'agrandissent dans ces visages qui s'émacient, tous ces yeux qui se décolorent et s'éteignent, tous ces yeux qui défient, ou qui supplient et se résignent. Ou bien un frôlement, un paysage, un détail qui s'éclaire plus crûment, que je reconnais toujours et autour duquel se recomposent tous les autres. Après tant d'années, tant de changements... Après tout ce qui s'est passé depuis. [...] Tous ceux que j'ai rencontrés depuis le retour n'existent pas. Ils ne sont pas près des miens, les vrais : nos camarades. Ils sont de côté. Ils sont d'un autre monde et rien ne les fera pénétrer

*dans le nôtre. Quelquefois, on pourrait croire qu'ils nous rejoignent. Ils prononcent un de leurs mots légers, un de leurs mots vides, et ils basculent aussitôt dans leur monde de vivants.*⁷¹

Si evince anche la permeabilità della soglia fra il mondo di ora, popolato da coloro che sono stati incontrati dopo Auschwitz, e quello di allora, popolato invece dalle ombre e dalle immagini delle compagne defunte. Sul confine di questi due mondi abita Delbo, che pare muoversi fra uno e l'altro nell'alternarsi di giorno e notte, luci e tenebre.

La fantasmagoria diventa per Delbo un mezzo per mantenere viva l'immaginazione e, attraverso di essa, l'umanità delle prigioniere:

Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d'imaginer.

*Vous ne savez pas. On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser. L'imaginaire est le premier luxe du corps qui reçoit assez de nourriture, jouit d'une frange de temps libre, dispose de rudiments pour façonner ses rêves. À Auschwitz, on ne rêvait pas, on délirait.*⁷²

Quelli che Delbo chiama “deliri” non sono una semplice fuga, ma un atto di resistenza che trasforma l'orrore di Auschwitz in un terreno dove l'umanità e la fantasia possono ancora sopravvivere. La sopravvivenza dell'immaginazione, dunque, non solo sfida la disumanizzazione, ma opera una rielaborazione creativa del trauma, trasformandolo in una forma di testimonianza poetica:

Je reviens d'un autre monde / dans ce monde / que je n'avais pas quitté / et je ne sais lequel est vrai / dites-moi suis-je revenue / de l'autre monde ? / Pour moi / je suis / encore là-bas / et je meurs / là-bas / chaque jour un peu plus / je remeurs / la mort de / tous ceux qui

⁷¹ *Ivi*, pp. 211-212.

⁷² *UCI*, p. 81.

*sont morts / et je ne sais plus quel est vrai / du monde-là / de l'autre
monde-là-bas / maintenant / je ne sais plus / quand je rêve / et quand
/ je ne rêve pas.*⁷³

Roger Caillois, nel suo studio sul fantastico e sul perturbante, individua nella fantasmagoria una funzione destabilizzante che disorienta il soggetto, mettendo in crisi i confini tra realtà e illusione. In Delbo, tuttavia, questa destabilizzazione è solo il punto di partenza di un processo più complesso: l'autrice trasforma il perturbante in uno strumento narrativo che, pur evocando spaesamento e irrealtà, permette di ricostruire un'esperienza frammentata e di darle un senso. La paura destabilizzante si muta così in un atto creativo che ricomponе il reale attraverso il filtro dell'immaginazione, sovrapponendo realtà e memoria, presenza e assenza.

Il linguaggio di Delbo, da un punto di vista stilistico, presenta affinità con il cinema delle origini analizzato da Tom Gunning, in cui l'esperienza visiva si costruisce attraverso sequenze frammentarie e immagini che emergono come flash discontinui e impressionistici. Nella scrittura di Delbo, questa tecnica si traduce in una narrazione composta di frammenti, episodi brevi, immagini rapide e potenti che richiamano la natura episodica delle prime proiezioni fantasmagoriche. Come nel cinema delle origini, le sequenze di Delbo non cercano una linearità narrativa, ma mirano a evocare un'esperienza sensoriale e immersiva che proietta il lettore all'interno della memoria del trauma.

La lotta di Delbo contro i fantasmi della memoria, descritta come un "*effort de la conscience pour m'assurer de mon existence en face des fantômes qui voulaient l'absorber*",⁷⁴ riecheggia le dinami-

⁷³ *Ivi*, pp. 156-157.

⁷⁴ *SMC*, p. 15.

che delle prime fantasmagorie, in cui le immagini spettrali si imponevano sullo spettatore, generando un confronto diretto con il mistero della morte e dell'invisibile. Questa tensione si riflette nella scrittura di Delbo, che si muove costantemente tra il reale e l'immaginario, tra il tangibile e l'effimero, creando un continuo dialogo sulla soglia porosa tra vivi e morti, fino a chiedersi: "*Et si on passait du rêve à la réalité ? La réalité, où est-ce ?*".⁷⁵

In conclusione, la scrittura fantasmagorica di Charlotte Delbo non si limita a rappresentare la realtà di Auschwitz, ma opera una trasformazione che permette di trascendere il dolore e la brutalità. Attraverso l'evocazione di tempi, spazi e corpi fantasmagorici, e grazie all'uso di tecniche poetiche e stilistiche che richiamano il cinema delle origini, Delbo costruisce una narrazione che testimonia il trauma e lo rielabora in una forma estetica e simbolica. La fantasmagoria, in questo contesto, diventa uno strumento per restituire alla memoria individuale e collettiva un significato profondo, trasformando la scrittura in un atto di resistenza e di sopravvivenza: uno schermo su cui proiettare immagini e ricordi, una soglia da percorrere sostando sui confini grazie alla "*capacité d'illusion et de rêve*" e alla "*perméabilité à l'imagination*"⁷⁶ che ci rendono profondamente umani.

Riferimenti bibliografici

Antelme Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, Tell, 2007.

Caillouis Roger, "De la féerie à la science-fiction", in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 voll.; trad. it. 1985, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria.

Caillouis Roger, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.

⁷⁵ *MNJ*, p. 325.

⁷⁶ *Ivi*, p. 175.

- Caillois Roger, “De la féerie à la science-fiction”, in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 voll.; trad. it. 1985, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria.
- Cometa Michele, “Letteratura e dispositivi della visione nell’era pre fotografica”, in Cammarata Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi editore, 2008.
- Coglitore Roberta, “Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois”, in Cammarata Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi editore, 2008.
- Delbo Charlotte, *La réalité du fantastique*, BNF, Fonds Delbo, 4-COL-2018-251, Succession Delbo, s.d.
- Delbo Charlotte (1970), *Auschwitz et après I, Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les éditions de minuit, 2018.
- Delbo Charlotte (1971), *Auschwitz et après II, III, Une connaissance inutile, Mesure de nos jours*, Paris, Les éditions de minuit, 2018.
- Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995.
- Dunant Ghislaine, *Charlotte Delbo : la vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2016.
- Grespi Barbara, Violi Alessandra, “Circondati dalle immagini”, in Grespi Barbara, Violi Alessandra (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne editrice, 2019.
- Gunning Tom, “Fantasmagorie et fabrication de l’illusion, pour une culture optique du dispositif cinématographique”, *Cinémas*, 1.14 (2003) : 67-89.
- Gunning Tom, “Il succo del discorso. Secoli di proiezioni d’ombra, dalla magia naturale all’avanguardia”, in Grespi Barbara, Violi Alessandra (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne editrice, 2019.
- Jurgenson Luba, *L’identità narrativa chez Charlotte Delbo, un modèle choral*, in P. Mesnard (éd), Dossier Charlotte Delbo, in “Témoigner entre histoire et mémoire”, 105, pp. 65-75.
- Mannoni Laurent, *La grande arte della luce e dell’ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino, 2000, pp. 171-215.

Milner Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

Tononi Daniela, "Introduzione. Prospettive interdisciplinari per una rifunzionalizzazione della fantasmagoria", *InVerbis – Le forme antitetiche del reale. Funzioni e configurazioni della fantasmagoria nella letteratura* 1 (2020): 7-12, Roma, Carocci editore.

Tononi Daniela, "Gli spettri, il confronto della letteratura e l'autenticità del reale nell'esperienza concentrazionaria di Charlotte Delbo", *InVerbis – Le forme antitetiche del reale. Funzioni e configurazioni della fantasmagoria nella letteratura* 1 (2020): 113-126, Roma, Carocci editore.

Illusoria-mente: 'l'avventura invisibile' in Aveux non avenues di Claude Cahun

MARGHERITA MALTA
Università degli Studi di Palermo

1. La sfida di Claude Cahun

Nella Francia del primo Novecento, in un clima politico-sociale particolarmente turbolento, emerge la voce di Claude Cahun (1894-1954), pseudonimo di Lucy Renée Mathilde Schwob, distinguendosi per il suo coraggio e la capacità di sfidare ogni aspettativa sociale e letteraria. Cahun, artista, fotografa e scrittrice, trasforma la sua arte in una battaglia contro le oppressioni e, al contempo, in un profondo percorso di ricerca identitaria.

Aveux non avenues, opera a cui l'artista si dedica per circa dieci anni, mostra l'effetto che le influenze dapprima simboliste e in seguito surrealiste hanno avuto sulla sua scrittura e sulla sua identità. In una lettera inedita confessa: "*Dans l'ensemble de ma vie je suis ce que j'ai toujours été (mes plus anciens souvenirs d'enfance en témoignent) : surréaliste. Essentiellement*".¹

Pubblicata nel 1930 dall'editore Carrefour, l'opera testimonia le sue radici ebraiche paterne e il peso derivante dalla sua identità. Cresciuta in una Francia segnata dagli orrori della Prima guerra mondiale e dall'ascesa dell'antisemitismo, Cahun vive in

¹ Lettera di Claude Cahun a Jean Schuster, 19 febbraio 1953, inedita, in François Leperlier, *Claude Cahun*, Paris, Hazan, 2011, p. 70. [Trad.: Nella mia vita nel complesso, sono quello che sono sempre stata (lo testimoniano i miei primi ricordi d'infanzia): surrealista. In sostanza.] Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dei testi citati sono nostre.

un contesto di crescente crisi sociale e politica, acuita dall'Affare Dreyfus, emblematico esempio di discriminazione antisemita. Nella Francia conservatrice, il riconoscimento degli ebrei come cittadini francesi veniva visto come una minaccia per l'identità nazionale. Claude subisce sulla propria pelle questo periodo di tensione fin da piccolissima: all'età di tredici anni, viene legata a un albero dai compagni di classe e lapidata a causa delle sue origini ebraiche.

Il suo percorso di alienazione e il suo interrogarsi sulla propria identità iniziano qui. Cahun affronta questa ricerca, abbandonando una visione religiosa, e orientandosi verso l'influenza dell'eredità familiare, il senso di appartenenza a un popolo e una specifica visione del mondo: *"Accuserai-je les circonstances, mes contemporaines ? Ce ne sont pas les circonstances de ma vie, ce sont ses causes, qui l'ont dévoyée. Avant d'être née, j'étais condamnée"*.²

È evidente che la letteratura ebraica, confrontandosi con una realtà così avversa, ha la necessità di essere polemica e disturbante, e Claude Cahun lo fa rifiutando ciò che è dato per scontato, ciò che è visibile, per esplorare nuove possibili realtà, attraverso una scrittura che rifiuta qualsiasi canone tradizionale. Quella di Cahun è una lotta contro il ruolo marginale al quale è stata relegata, in quanto donna, ebrea e omosessuale in un'epoca segnata dall'esclusione e dall'intolleranza.

In tal senso, la scelta dello pseudonimo 'Claude Cahun' rappresenta una prima scelta significativa, in quanto maschera identitaria. Il nome 'Claude' è un nome ambigenere, dunque implica una fluidità di genere che riflette perfettamente il suo rifiuto delle rigide categorie identitarie; il cognome 'Cahun', se confrontato con il suo cognome di nascita, suggerisce in maniera ancora più

² C. Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011, pp. 161-162. [Trad.: Devo dare la colpa alle circostanze, ai miei contemporanei? Non sono le circostanze della mia vita, ma le cause che l'hanno portata fuori strada. Sono stata condannata prima di nascere.]

immediata la sua appartenenza alla comunità ebraica. Dunque, sebbene il rapporto dell'artista con le sue origini si trovi in un limbo tra fascinazione e avversione, è altrettanto evidente la sua volontà di affrontare la propria identità senza negarla, anzi, mettendosi in prima linea e schierandosi dalla parte degli 'altri', dei perseguitati: "*Les joyeux garçons n'admettent gentiment que légèreté, désinvolture. Les affligés, les révoltés (ne suis-je pas des vôtres ?) - nous exigeons le rêve, griffes dehors ou patte de velours*".³

Con la scelta del titolo *Aveux non avenus*, inizia un percorso di frammentazione della scrittura. L'autrice avverte così il lettore che le confessioni che si propone di fare non avverranno, non perché non ha intenzione di rivelare nulla, ma perché rimette in questione lo scopo della scrittura classica. Claude si immerge così nella sua scrittura, dando vita a un'opera surreale che sovverte le regole linguistiche e letterarie a cui i lettori erano abituati.

Le sue 'confessioni non avvenute' non rappresentano un fallimento, ma piuttosto l'occasione per scoprire, o meglio confermare, la natura molteplice della sua identità, impossibile da definire o fissare: "*Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convient toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière*".⁴

Un'altra forma di frammentazione si concretizza nel fatto che, pur trattandosi di confessioni dell'autrice, il testo non può essere considerato una vera e propria opera autobiografica. *Aveux non avenus* sfida ogni tentativo di classificazione letteraria, poiché comprende versi poetici, pagine di diario, racconti onirici, corrispondenze, scritti che ricordano saggi filosofici e scene teatrali. In

³ *Ivi*, p. 175. [Trad.: I ragazzi felici accettano solo leggerezza e disinvoltura. Gli afflitti, i ribelli (non sono forse una di voi?) - pretendiamo il sogno, con gli artigli o la zampa di velluto.]

⁴ *Ivi*, p. 169. [Trad.: Maschile? femminile? Ma dipende dai casi. Neutro è l'unico genere che mi si addice sempre. Se esistesse nella nostra lingua non si noterebbe questo fluttuare del mio pensiero. Sarei per sempre l'ape operaia.]

tal senso, Cahun sembra condurre una battaglia contro la nozione di autobiografia, rivendicando una libertà di stile e linguaggio.

Tale struttura non lineare si discosta da una narrazione cronologica tradizionale per seguire il corso libero e imprevedibile del pensiero dell'autrice. Il filo conduttore che lega le varie sezioni del testo è, dunque, il flusso di coscienza di Cahun, che porta a momenti di apparente contraddizione, con brusche interruzioni del discorso volte a introdurre nuovi temi o a riprendere argomenti già trattati.

Oltre a ciò, nel corso del testo, Cahun si rivolge a un 'tu' che rimarrà senza nome. Questa figura misteriosa destabilizza il lettore e rende ambigue le sue interpretazioni: non è mai chiaro se l'autrice si rivolga a se stessa in un dialogo interiore, al lettore, alla compagna Marcel Moore, con cui condivide una forte intesa creativa, o a uno dei suoi numerosi alter ego.

Je me pousse à bout, je m'en aperçois enfin et faute de mieux je me plains de moi : je crois ne m'en prendre qu'à moi. Mais c'est toi qui souffres, qui l'entends, qui le vois au besoin (je te le montre).

Encore une fois, tu l'as lu, tu le lis, tu me corrigeras mes fautes de français. En fin de compte, c'est toujours sur toi que ça retombe.⁵

In questa varietà di identità, Cahun sembra anticipare la negazione del personaggio univoco e la frammentazione narrativa che caratterizzeranno il Nouveau Roman. In *Aveux non avenues*, l'uso del 'tu' rappresenta un ulteriore mezzo di moltiplicazione; quindi, la frammentarietà non caratterizza solo la sua scrittura, ma si riflette anche nell'esperienza di lettura, che risulta sfidante per il lettore, chiamato a un ruolo attivo nell'esplorazione del sé.

⁵ *Ivi*, p. 112. [Trad.: Mi spingo fino all'estremo, me ne accorgo finalmente e non avendo di meglio mi lamento di me stessa: credo di prendermela solo con me. Ma sei tu che soffri, lo senti, lo vedi quando è necessario (te lo mostro). Ancora una volta, lo hai letto, lo leggi, correggi i miei errori di francese. Alla fine, è sempre su di te che ricade tutto.]

Lei stessa, in una lettera a Lilette Richter, afferma: “*Mon passé d'enfant refoulée et d'écrivain symboliste-surréaliste n'aide pas à l'expression simple*”.⁶

2. Il rapporto con Dio e l'influenza dell'eredità ebraica

Negli anni della scrittura di questo testo, l'eredità ebraica non è semplice da portare e ciò appare evidente a più riprese nel testo: “*Je bois, je fume et j'écris pour tuer mes sentiments. Le laisser-aller de ma race*”.⁷

Apparentemente è la sua origine ebraica di cui lei parla quando cita il termine ‘razza’, e qualche pagina più avanti si trova la seguente citazione:

“*Moi, j'ai au point d'utiliser mes péchés à mon salut, de mettre en œuvre mes sous-produits, de me surprendre continuellement, l'œil en crochet, au bord de ma propre poubelle*”.⁸

Da qui risulta che l'identità ebraica non è qualcosa di preciso: l'autrice quantifica la condizione di ebrea e afferma che lei lo è così tanto da utilizzare i suoi peccati per la sua salvezza, una salvezza che non sembra essere la salvezza divina.

Con un'ironia pungente, l'autrice paragona i suoi scritti, ciò che produce, a dei sottoprodotti, dei rifiuti, evidenziando il modo in cui si percepiva giudicata dalla società. In questo modo, Cahun collega la sua identità a qualcosa di marcio e, per questo, relegato ai margini. Questa consapevolezza la segna profondamente; tut-

⁶ Lettera di Claude Cahun a Lilette Richter, 11 febbraio 1946, inedita, in François Leperlier, *Claude Cahun : L'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 384. [Trad.: Il mio passato di bambina repressa e di scrittrice simbolista-surrealista non mi aiuta a esprimermi con semplicità.]

⁷ C. Cahun, *Aveux non avenus*, op.cit., p. 17. [Trad.: Bevo, fumo e scrivo per uccidere i miei sentimenti. La trascuratezza della mia razza.]

⁸ *Ivi*, p. 38. [Trad.: Io, ebrea al punto di usare i miei peccati per la mia salvezza, di mettere in opera i miei sottoprodotti, di sorprendermi continuamente, l'occhio all'uncinetto, sul bordo del mio cestino.]

tavia, anziché lasciarsi definire e limitare da questi pregiudizi, Cahun li trasforma in una forza che alimenta sia il suo percorso di scrittura sia quello personale, trovando una connessione con il movimento surrealista che denuncia la morale giudeo-cristiana e si ribella contro i rappresentanti delle grandi istituzioni religiose e sociali, ritenute responsabili degli orrori della Grande guerra.

Nonostante si dichiari atea e manifesti in svariati modi la propria irreligiosità e una certa avversione verso Dio e ciò che la sua figura rappresenta, in *Aveux non venus* l'elemento del sacro è una presenza costante, dunque, la presenza dell'elemento religioso solleva inevitabilmente delle domande sulle motivazioni di tale scelta. L'ironia svolge un ruolo cruciale nel testo, non solo rendendo l'analisi più complessa, ma anche annullando ogni forma di oggettività e lasciando spazio a una molteplicità di significati: "*Dieu ne sait plus comment tricher. En somme, depuis la Création, il ne s'est pas mal tiré de cette périlleuse aventure*".⁹

La sua parodia si basa spesso su frasi generalmente riconosciute dal lettore, il cui sovvertimento genera un immediato effetto di sorpresa. Ad esempio, la frase "*Je ne crois qu'à ce que je veux*",¹⁰ in cui il verbo 'vedere' è stato sostituito con il verbo 'volere', richiama un episodio del Vangelo di Giovanni in cui l'apostolo Tommaso dichiara di non poter credere senza aver visto con i propri occhi i segni della crocifissione sul corpo di Cristo. In questo gioco linguistico si inserisce il concetto di immaginario espresso da René Nelli nel saggio *L'amour et les mythes du cœur suivi de Le corps féminin et l'imaginaire*: credere solo a ciò che si vuole, piuttosto che a ciò che si vede, implica una concezione dell'immaginazione come forma d'amore, una tensione verso il sogno più che verso la realtà tangibile.¹¹

⁹ *Ivi*, p. 187. [Trad.: Dio non sa più come barare. Insomma, fin dalla Creazione, non se l'è cavata male in questa perigliosa avventura.]

¹⁰ *Ivi*, p. 20. [Trad.: Credo solo a ciò che voglio.]

¹¹ R. Nelli, *L'amour et les mythes du cœur suivi de Le corps féminin et l'imaginaire*, Paris, Hachette, 1975, p. 181.

La disillusione portata dagli orrori della guerra e la conseguente morte simbolica di Dio provoca il crollo di tutte le certezze su cui si basava il senso della vita, lasciando l'esistenza in un vortice di dubbi. Cahun traduce questa crisi in un'opera che non si limita a denunciare la perdita, ma cerca di trasformarla in un'opportunità: l'assenza di certezze non è più un motivo di angoscia, ma diventa una possibilità per aprirsi a un'esistenza più libera, in cui potersi reinventare continuamente.

Seguendo la scia degli scrittori surrealisti le cui opere spesso deridono la figura di Dio, la religione e i suoi rappresentanti, Claude in *Aveux non avenues* non solo sovverte l'idea di Dio, che per lei non rappresenta un'entità perfetta, ma si erge persino al di sopra di lui e se ne proclama creatrice:

*“Il me reste à congédier ce Dieu que j’ai fait à mon image. Quand bien même il ressemblerait au plus vulgaire de mes amis, j’accorderais les circonstances atténuantes. En somme, il est plus à plaindre qu’à blâmer. Je ne voudrais pas être dans sa peau”.*¹²

3. Azione indiretta

Aveux non avenues risulta essere lo spazio in cui l'artista testa quello che qualche anno dopo, nel pamphlet di impegno politico *Les paris sont ouverts* (1934), definirà 'poesia dell'azione indiretta'. Cahun crea un'opera che elimina la distanza tra arte e Storia e unisce dimensioni militanti, letterarie e artistiche, intrecciando autoanalisi ed elaborazione del corpo come strumento di espressione e resistenza. Per fare ciò, l'autrice inserisce dieci fotomontaggi realizzati insieme alla compagna e collaboratrice Marcel Moore, disegnatrice e artista visiva.

¹² C. Cahun, *Aveux non avenues*, op.cit., p. 208. [Trad.: Non mi resta che liquidare questo Dio che ho fatto a mia immagine e somiglianza. Anche se assomigliasse al più volgare dei miei amici, gli concederei delle attenuanti. In breve, è più da compatire che da biasimare. Non vorrei essere nei suoi panni.]

La collaborazione delle due artiste rende l'opera un grande esempio di arte interdisciplinare. Per Cahun si tratta di valorizzare la dimensione estetica del suo processo creativo, e attraverso un uso innovativo della fotografia, del collage e della scrittura frammentaria, l'autrice mette in discussione la distanza tra arte e impegno sociale.

Attraverso pose, trucchi e costumi esplora e mette in scena il cambiamento continuo del proprio io, in un'atmosfera fantasmagorica, rompendo le regole tradizionali su come l'identità dovrebbe essere mostrata.

I fotomontaggi combinano immagini, disegni, fotografie e autoritratti, e presentano un'unità difficilmente decifrabile; inoltre, spesso, le immagini non hanno un rapporto diretto con il testo e non mirano a illustrarlo, ma si pongono come un invito rivolto al lettore a guardare oltre ciò che appare immediatamente comprensibile e a esplorare l'immaginario.

I fotomontaggi, dunque, non facilitano la lettura, ma ogni immagine diventa un piccolo puzzle da risolvere, in cui ogni dettaglio contribuisce a costruire un senso che non si svela subito, ma richiede un coinvolgimento attivo e una riflessione critica, ma personale, da parte dello spettatore, spinto a cercare significati e dare una propria interpretazione tra frammenti di corpi, volti, simboli, parole e frasi che non hanno un contesto chiaro. Le immagini sono strane, inquietanti e illogiche, mescolando elementi diversi in modo che chi guarda percepisca un forte senso di disorientamento.

L'obiettivo non è condurre il lettore verso una comprensione oggettiva; al contrario, l'intento è di ottenere una verità soggettiva, che si costruisce attraverso l'indagine del proprio inconscio, delle paure più profonde e dei desideri nascosti.

Negli stessi anni in cui si dedica alla scrittura di *Aveux non avenues*, l'autrice scrive sedici racconti, raccolti per la prima volta in un volume unico nel 2006, sotto il titolo di *Héroïnes*. Anche

qui il concetto di verità è essenziale, e scrive: “*Quant à la vérité, vous l'avouerais-je ? je ne m'en soucie nullement. Je ne la recherche pas : je la fuis. Et j'estime que c'est là mon vrai devoir*”.¹³



Figura 1: Fotomontaggio in *Aveux non Avenus*, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.¹⁴

¹³ C. Cahun, “L’Androgyne, héroïne entre les héroïnes”, in *Héroïnes*, Paris, Mille et Une Nuits, 2006, p. 100. [Trad.: Quanto alla verità, devo confessare che non mi interessa affatto. Non la cerco: la fuggo. E considero questo il mio vero dovere.]

¹⁴ L’opera da cui sono tratti i fotomontaggi presenti in questo articolo è considerata un’opera orfana, in quanto gli aventi diritto non sono identificabili e i diritti d’autore non sono più in vigore. Di conseguenza, l’autore del presente articolo si assume la piena responsabilità dell’uso delle immagini riprodotte.

In questo fotomontaggio, sono presenti numerosi elementi significativi: volti sfocati, volti sfigurati, uccelli, forbici, autoritratti di Cahun, di profilo, mentre si nasconde con una mano o mentre tiene un oggetto che ricorda una pistola, puntata alla sua tempia.

In particolare, qui Cahun si traveste da Medusa, figura con cui l'autrice sembra entrare in un'intima connessione. Infatti, poche pagine dopo questo fotomontaggio l'autrice scrive: "*Dans un miroir complaisant, Dieu sourit à sa bouche qu'il farde... J'entre. Je m'interpose. Jamais plus Il n'oubliera que Méduse elle-même fut faite à son image*".¹⁵

Lo specchio in cui Dio si riflette non è oggettivo, ma compiacente, poiché gli rimanda un'immagine idealizzata. Truccato, Dio sembra volere assecondare questa illusione, sorridendo a una versione alterata di sé. Cahun, che assume le sembianze di Medusa, si interpone per interrompere quel flusso di illusione che c'è tra il divino, l'immagine creata, e la sua vera natura. Si mette a tu per tu con Dio, affermando che anche Medusa, una figura mostruosa e temuta, è stata fatta a sua immagine.

Medusa, figura mitologica, incarna una pulsione spirituale intrappolata, cristallizzata in una forma immobile. Il suo sguardo pietrifica chiunque la guardi, forse perché riflette il senso di colpa più profondo. Tuttavia, Paul Diel sottolinea come la confessione possa diventare un'esagerazione emotiva, un rimorso esagerato che ostacola ogni possibilità di cambiamento. Secondo lui, Medusa simboleggia l'immagine distorta di sé, che pietrifica con orrore, invece di illuminare.¹⁶ Questa è la più grande paura di Cahun: restare intrappolata in un'immagine fissa e distorta di

¹⁵ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op.cit., p. 182. [Trad.: In uno specchio compiacente, Dio sorride alla sua bocca che si trucca... Entro. Mi interpongo. Mai più Egli dimenticherà che Medusa stessa fu fatta a sua immagine.]

¹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafont, 1982, p. 482.

sé, che paralizza ogni possibilità di evoluzione. Le sue confessioni sono quindi nulle perché, nel tentativo di rivelare il sé, finiscono per annullarlo.

4. La spirale della metamorfosi

Il carattere invisibile del lavoro di Cahun si concretizza attraverso un processo di metamorfosi che, per definizione, implica un passaggio da una forma all'altra e consente di valorizzare l'essenza profonda e i tratti distintivi dell'anima. Per Cahun, infatti, questo passaggio di forme diventa il simbolo di un viaggio interiore e la sua opera rappresenta la manifestazione di un'identità fluida e multiforme, in costante dialogo tra ciò che è visibile e ciò che rimane nascosto.

Nel seguente passo, Cahun esplicita il senso di vertigine derivante da questo percorso alla ricerca di risposte, contro la banalità dell'esistenza, senza certezze o punti fermi a cui aggrapparsi: *"Vais-je donc m'embarasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute"*.¹⁷

Per Claude Cahun, l'arte, da una parte, è un invito al meraviglioso, uno slancio verso mondi che superano la realtà quotidiana e stimolano l'immaginazione. Dall'altra, è un atto di disillusione, che smonta ogni certezza e mette in dubbio l'idea di un io stabile e definito: *"Non. Je ne tracerai que des ébauches. Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier"*.¹⁸

All'interno del suo testo Cahun decostruisce la realtà mettendo in discussione tutte le categorizzazioni del reale e tutto

¹⁷ C. Cahun, *Aveux non avendus*, op.cit., p. 13. [Trad.: Dovrei dunque ingombrarmi di tutto l'armamentario di fatti, pietre, corde dolcemente tagliate, precipizi... Non è interessante. Intuite, ricostruite. La vertigine è implicita, l'ascesa o la caduta.]

¹⁸ *Ivi*, p. 63. [Trad.: No. Farò solo delle bozze. Quando si finisce di smontare la meccanica, il mistero rimane.]

ciò che c'è di preconstituito nel mondo in cui vive e all'interno della letteratura.

La nature ne le contentait point, il y posait toujours quelque rallonge. Il lui fallait : l'hermaphrodite, le ménage à trois, le trèfle à quatre feuilles, le veau à cinq pattes, l'étoile à six branches, la Nuit des Sept Jours, le huitième ciel – huit péchés capitaux –, la journée de neuf heures, le chat à dix queues, le système undécimal, l'ouvrier de la douzième, treize coups à minuit – et faire l'amour à six.¹⁹

In questo passo, l'artista sembra affrontare la ricostituzione della realtà attraverso una serie di immagini e concetti che sovvertono l'ordine naturale e le convenzioni della realtà in cui vive. Dall'ermafrodita al vitello a cinque zampe, dagli otto peccati capitali alla giornata di nove ore, dal gatto con dieci code all'ottavo cielo, elenca elementi che sono una distorsione degli elementi già presenti e conosciuti in natura o nella Bibbia, proponendo una realtà che va oltre alle regole prestabilite e alla logica.

L'unico elemento che si distingue da questo elenco è la stella a sei punte, un riferimento alla stella di David, simbolo che rappresenta l'unità del popolo ebraico. L'inserimento della stella di David in questa lista di simboli surreali è un elemento importante: questo sembra infatti sottolineare l'alterità dell'identità ebraica, utilizzando l'ironia e la provocazione per frantumare il simbolo sacro e iscriverlo in un elenco di simboli che suggeriscono l'assurdo.

L'artista ha spesso dichiarato di non credere nella possibilità di vedere in modo autentico la realtà, bensì di confidare in ciò che sfugge al visibile. La sua fiducia è rivolta alle tenebre e a ciò che vi si cela, ovvero elementi non immediatamente comprensibili e

¹⁹ *Ivi*, p. 129. [Trad.: La natura non lo soddisfaceva affatto, vi aggiungeva sempre qualcosa. Aveva bisogno di: l'ermafrodito, il ménage à trois, il quadrifoglio, il vitello a cinque zampe, la stella a sei punte, la Notte dei Sette Giorni, l'ottavo cielo, otto peccati capitali, la giornata di nove ore, il gatto a dieci code, il sistema undecimale, i lavoratori della dodicesima, tredici colpi a mezzanotte - e di fare l'amore alle sei.]

accessibili. La realtà viene riorganizzata in una nuova forma e suggerisce l'esistenza di una realtà parallela e una verità alternativa, dove il confine tra visibile e invisibile, tra reale e irreale è sfumato.

*“Si l'on osait y regarder de près, ce visage ne serait plus qu'un masque ; ce corps, un corps de paille accommodé au goût le plus général et changeant à son heure ; ces mains nues, des gants couleur de peau, et sur quoi (pour acquis de prudence) les manches font encore des mitaines...”*²⁰

Questo passo offre una chiara riflessione sulla disillusione verso la ricerca di una verità assoluta. Ciò che sembra essere la realtà è in realtà una costruzione mutevole: il volto si rivela essere una maschera, il corpo un mucchio di paglia, e le mani dei guanti color carne.

Il simbolo della maschera è molto ricorrente nel corso del testo, metafora della costruzione sociale dell'identità, che non è mai autentica ma si adatta sempre alle aspettative e alle imposizioni sociali della propria epoca. Certo, la maschera permette tutte le identità possibili, ma dimostra anche l'impossibilità di trovare il proprio io. 'Guardare da vicino' non porta a una comprensione più chiara della realtà ma piuttosto alla presa di coscienza di una verità parziale e illusoria: “[...] j'ai l'ambition de vivre soumise à d'autres vérités que la vérité littérale”.²¹

Pierre Mac Orlan firma la prefazione di *Aveux non avenus*, dove sottolinea la difficoltà di classificare e definire con precisione l'opera di Claude Cahun. Lo scrittore francese suggerisce che tentare di analizzarla razionalmente potrebbe risultare invadente e inappropriato, poiché si tratta di un'autentica avventura personale, attraversata da sentimenti profondamente umani come l'amore e la malinconia. Mac Orlan ribadisce inoltre come si tratti di un'autrice che progredisce

²⁰ *Ivi*, p. 99. [Trad.: Se si osasse guardare da vicino, quel volto non sarebbe altro che una maschera; quel corpo, un corpo di paglia adattato al gusto più generale e mutevole al suo tempo; quelle mani nude, guanti color pelle, e su cui (per prudenza) le maniche fanno ancora da muffole...]

²¹ *Ivi*, p. 95. [Trad.: [...] la mia ambizione è quella di vivere sottomessa a verità diverse dalla verità letterale.]

nella notte, in un buio che le suggerisce un intreccio di fantasmi del passato, forme fantasmatiche e idee che oscillano tra tenerezza e furia, esprimendo una tensione emotiva e artistica unica.

Non a caso, il titolo 'un'avventura invisibile' apre l'opera, accompagnando il primo fotomontaggio, quasi a suggerire al lettore l'idea di un percorso ricco di immagini e simboli, ma che va ben oltre ciò che è visibile. La scoperta dell'invisibile richiede un approccio particolare: è necessario abbandonare la ragione per entrare in un mondo in cui l'inconscio e l'immaginazione affiorano:

*“S’aveugler pour mieux voir. Faire jaillir des étincelles en frappant sur les ténèbres. Frapper sur le silence assourdissant pour s’en faire un ami malléable. Frapper la syntaxe et le rythme et le verbe un grand coup pour en tirer l’eau de mort”.*²²

Come sostiene François Leperlier, gli occhi rappresentano in Cahun uno dei simboli più significativi, quasi una metafora ossessiva,²³ presente sia nel testo scritto che nei fotomontaggi.

Nei fotomontaggi, l'occhio è spesso presentato in un'ottica straniante: appare come un'immagine capovolta, viene ingrandito, sorretto da mani o rappresentato in posizioni inquietanti, creando un effetto di destabilizzazione.

Per Cahun, guardare significa essere consapevoli che non si tratta di un atto neutro, ma che si è influenzati dai pensieri, dalle prospettive e dai pregiudizi imposti dalla società. Pertanto, l'occhio diventa un ponte simbolico tra realtà e immaginazione:

*“En attendant d’y voir clair, je veux me traquer, me débattre. Qui, se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s’efforceraît, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide ? C’est faux. C’est peu. Mais ça exerce l’œil”.*²⁴

²² *Ivi*, p. 169. [Trad.: Accecarsi per vedere meglio. Colpire le tenebre per far scoccare le scintille. Colpire il silenzio assordante per farne un amico malleabile. Colpire con forza la sintassi, il ritmo e il verbo per trarne l'acqua della morte.]

²³ F. Leperlier, *Claude Cahun: L'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 329.

²⁴ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op.cit., p. 14. [Trad.: In attesa di vederci

Dato che il reale le sfugge incessantemente, per andare oltre, per Cahun, è necessario immaginarsi altro, dunque, la soluzione sarà rifugiarsi nel sogno: “*Quels démentis le rêve n'apporte-t-il pas à la réalité mensongère ?*”.²⁵

Lungo il testo si evince il suo approccio innovativo alla dimensione onirica, vista come uno spazio di esplorazione e creazione. L'idea di una ‘realtà bugiarda’ nasce dalla percezione che il mondo reale sia intrappolato in convenzioni, norme e aspettative che manipolano l'esperienza umana. Seguendo il pensiero dell'artista, la verità, da considerare prettamente soggettiva, non si trova nella realtà concreta, ma può essere intravista nel sogno, un territorio libero da vincoli, dove il pensiero e l'immaginazione non sono soggetti a regole. Questo atteggiamento trova eco nella poetica surrealista, che privilegia l'indeterminatezza, l'apertura al possibile e il continuo superamento dei limiti: “*La plus grande faiblesse de la pensée contemporaine me paraît résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître*”.²⁶

Claude Cahun condivide con i surrealisti un profondo interesse per l'immaginazione, il meraviglioso, il sogno e l'irrazionale. In una lettera a André Gide, l'autrice confessa: “*Il est des êtres merveilleux que j'ai la crainte et le désir de connaître*”.²⁷

Il pensiero di Sigmund Freud ha esercitato un'influenza determinante sul surrealismo, in particolare con il suo saggio *L'in-*

chiaro, voglio inseguirmi, dibattermi. Chi, sentendosi armato contro sé stesso, anche se fosse delle parole più vane, non si sforzerebbe di guardare nel vuoto? È falso. È vuoto. Ma esercita l'occhio.”]

²⁵ *Ivi*, p. 46. [Trad.: Quali smentite il sogno non porta alla realtà bugiarda?]

²⁶ A. Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 61. [Trad.: La più grande debolezza del pensiero contemporaneo mi sembra risiedere nella stravagante sopravvalutazione di ciò che si conosce rispetto a ciò che resta da conoscere.]

²⁷ Lettera di Claude Cahun a André Gide, 27 maggio 1923, inedita, fondo *André Gide*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. [Trad.: Sono gli esseri meravigliosi che temo e desidero conoscere.]

interpretazione dei sogni (1900). Dalle sue teorie sull'inconscio e sull'analisi dei sogni deriva, infatti, l'interesse dei surrealisti per l'automatismo psichico, la simbologia e la centralità del sogno come veicolo di espressione creativa.

La struttura stessa del testo di Cahun, frammentata e associativa, richiama il funzionamento del sogno: immagini e parole si intrecciano senza seguire una linearità narrativa, e l'irrazionale e l'imprevedibile emergono. Anche quando ci si trova davanti a un flusso di coscienza, il lettore ha sempre il dubbio che Cahun stia dicendo o meno la verità, se si tratti di pura ironia, se si tratti di un sogno o se il discorso interiore sia il suo o una sua costruzione. Chi legge è dunque portato a chiedersi costantemente quale versione di Claude abbia davanti.

I suoi autoritratti, che la ritraggono in una varietà di ruoli, identità e maschere, riflettono questa ricerca onirica. Ogni immagine è un frammento di un'identità mai definitiva, che si trasforma continuamente, come accade nei sogni.

*Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine.*²⁸

²⁸ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., pp. 25-26. [Trad.: Mi ricordo, era Carnevale. Avevo trascorso le mie ore solitarie a travestire la mia anima. Le maschere erano così perfette che, quando si incrociavano sulla piazza principale della mia coscienza, non si riconoscevano. Tentato dalla loro bruttezza comica, provavo le più strane, le adottavo, allevavo dentro di me giovani mostri. Ma i trucchi che avevo usato sembravano indelebili. Strofinavo così forte per pulire che finii per togliere la pelle. E la mia anima, come un volto scorticato, allo scoperto, non aveva più forma umana.]

Il travestimento consente all'autrice di sfidare le convenzioni e le ideologie che cercavano di ridurre il corpo a un semplice strumento di controllo sociale. Questa pratica si basa sulla sua visione che rifiuta ogni tentativo di ridurre l'essere umano a un'etichetta o a un mero stereotipo; infatti, la tendenza alla stereotipizzazione è pericolosa perché annulla la complessità e l'unicità delle persone, un processo che, nelle ideologie totalitarie, ha portato a tragiche conseguenze.



Figura 2: Fotomontaggio in *Aveux non Avenus*, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.

I frammenti visivi presenti nei fotomontaggi non rivelano la verità assoluta di sé, ma piuttosto ciò che Cahun desidera comunicare agli altri.

La metamorfosi appare configurarsi come una risposta al trauma bellico, una modalità per superare le ferite fisiche e psicologiche causate dal conflitto, ma anche un modo per riappropriarsi del corpo come strumento di autoaffermazione e resistenza.

Claude Cahun, sebbene vicina al movimento surrealista, prese le distanze da alcune delle posizioni prevalenti tra i suoi esponenti maschili. Questi, pur proclamando ideali di libertà espressiva e una presunta apertura verso la partecipazione femminile, relegavano spesso le donne al ruolo di muse, negando loro uno spazio attivo e creativo. In riferimento al saggio *Surréalisme et Sexualité* di Xavière Gauthier,²⁹ le opere realizzate dalle donne durante il periodo tra le due guerre mondiali sono infatti profondamente influenzate da una riflessione sul loro ruolo e sull'impronta che vogliono lasciare all'interno di una società in cambiamento. Gauthier sottolinea come queste scrittrici, in particolare, si siano servite del surrealismo per liberarsi dalle costrizioni imposte dalle convenzioni sessuali e sociali tradizionali, che le relegavano a ruoli subordinati. Attraverso la loro produzione artistica e letteraria, queste autrici rivendicano una nuova posizione che valorizzi il loro potere creativo. Come sottolinea Mary Ann Caws:

*The Surrealists lived in their own masculine world, with their eyes closed, the better to construct their male phantasms of the feminine. They did not see woman as a subject, but as a projection, an object of their own dreams of femininity. These masculine dreams play an active part in patriarchy's misogynistic positioning of women. It is precisely in Surrealism, with its emphasis on dreams, automatic writing, the unconscious, that we can expect to find some of the least inhibited renditions of male fantasies, and thus gain a good understanding of male desires and interests.*³⁰

²⁹ Cfr. X. Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

³⁰ M. A. Caws, *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass, MIT Press Ltd, 1991, p.18. [Trad.: I surrealisti vivevano nel loro mondo maschile, con gli occhi chiusi, per costruire meglio i loro fantasmi maschili del femminile. Non vedevano la donna come un soggetto, ma come una proiezione, un oggetto dei loro sogni di femminilità. Questi sogni maschili hanno un ruolo attivo nel posizionamento misogino della donna da parte del patriarcato. È proprio nel Surrealismo, con la sua enfasi sui sogni, la scrittura automatica, l'inconscio, che possiamo aspettarci di trovare alcune delle rappresentazioni meno inibite delle fantasie maschili, e quindi ottenere una buona comprensione dei desideri e degli interessi maschili.]

Claude Cahun, nel suo tentativo di eliminare i confini tra arte, letteratura e militanza, non ricerca il bello che risulta essere un'illusione, ma abbraccia volontariamente l'irrequietezza.

« Vivre dans le Beau, dans le vrai ? »... ? – Une vague intermittente me renverse, me laisse aux lèvres un peu d'écume amère. La beauté ? Un regard entrevu, des paupières battantes. Je la convoite, certes ! mais comment l'atteindre ? Imparfaite comme je suis, oserai-je affirmer qu'elle ne me quitte, qu'elle ne me lasse point ?

Quant à la «Vérité», vous l'avouerez-je ? je ne m'en soucie nullement. Je ne la recherche pas : je la fuis. Et j'estime que c'est là mon vrai devoir.³¹

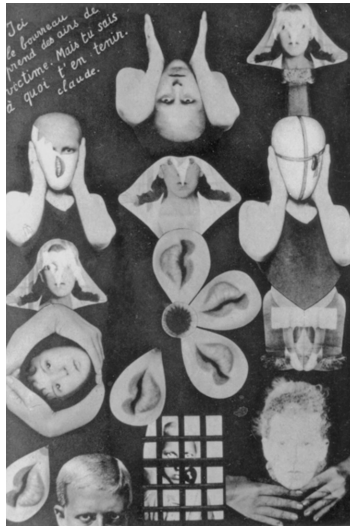


Figura 3: Fotomontaggio in *Aveux non Avenus*, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.

³¹ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 78. [Trad.: “Vivere nel Bello, nel vero?”...? – Un’onda intermittente mi investe, lasciandomi un po’ di schiuma amara sulle labbra. La bellezza? Uno sguardo incrociato, con le palpebre che battono. La bramo, certo! ma come posso raggiungerla? Imperfetta come sono, oserò dire che non mi lascia, che non mi stanca mai? Quanto alla “Verità”, devo ammetterlo? non mi interessa affatto. Non la cerco: la fuggo. E questo lo considero il mio vero dovere.]

Questo fotomontaggio rappresenta questa tensione attraverso un'estetica surrealista e frammentata. In alto a sinistra, la scritta "*Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir. Claude*"³² e, nella parte inferiore, la figura della prigioniera, rappresentata dalle sbarre dietro cui si trova Claude, diventano un commento esplicito al suo stesso destino.

L'ambiguità tra carnefice e vittima richiama l'idea di una prigioniera mentale, dove la perpetua tendenza alla trasformazione la rende al contempo oppressore e oppressa. Se da un lato la continua metamorfosi è un atto di ribellione contro le convenzioni e i ruoli imposti, dall'altro diventa un fardello insostenibile: niente soddisfa Claude Cahun, ed è costretta a ricominciare incessantemente.

Nello stesso fotomontaggio, il corpo rappresentato da Cahun appare fortemente frammentario: si trovano parti del corpo isolate, volti riassemblati, corpi con volti cancellati e intrappolati.

La rappresentazione del corpo appare essere profondamente influenzata dal contesto storico-culturale in cui l'artista scrive. In *Aveux non avenues*, il corpo viene rappresentato e descritto come qualcosa di inquieto, mai idealizzato o in armonia: "*Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens*".³³

I corpi di Cahun sono quelli degli emarginati, degli afflitti, segnati dalla sofferenza, dall'instabilità e dal trauma. Essi vengono mostrati in tutta la loro imperfezione, sfocati, disorientati e feriti. Il corpo diventa il centro di un conflitto, un luogo in cui l'autrice esprime la sua ribellione e il suo desiderio di trasfor-

³² Fotomontaggio in C. Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit. [Trad.: Qui il carnefice sembra una vittima. Ma tu sai da che parte stare. Claude.]

³³ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 105. [Trad.: Bisognerebbe potare questo corpo, ramo per ramo, membro per membro, chiamare i chirurghi.]

mazione. Non lo accetta così com'è, ma lo attacca, lo smonta e lo rifiuta, rivelando un rapporto complesso e tormentato. Il seguente passo mette in evidenza questo approccio radicale:

“[...] *Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie*”.³⁴

Cahun descrive un processo di disfacimento totale, come se ogni parte del corpo, dai capelli agli organi interni, fosse un limite da eliminare. È un atto di ribellione contro tutto ciò che il corpo rappresenta: un vincolo, una prigione per l'identità. Tuttavia, anche dopo aver ridotto il corpo a nulla, l'autrice non trova risposte. Cahun cerca di esprimere la propria marginalità e il rapporto tormentato con il proprio corpo attraverso una cruda descrizione:

*Des seins superflus ; les dents irrégulières, inefficaces ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais tordues, déformées. La tête ovale de l'esclave ; le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre – un genre affreux ; la bouche trop sensuelle : cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure ; le menton à peine assez saillant ; et par tout le corps des muscles seulement esquissés.*³⁵

³⁴ *Ivi*, p. 42. [Trad.: Mi faccio radere i capelli, strappare i denti, il seno – tutto ciò che intralcia o rende impaziente il mio sguardo – lo stomaco, le ovaie, il cervello cosciente e incistato. Quando avrò solo una carta in mano, un battito del cuore da notare, ma alla perfezione, ovviamente vincerò la partita.]

³⁵ *Ivi*, p. 61. [Trad.: Seni superflui; denti irregolari, inefficaci; occhi e capelli del tono più banale; mani abbastanza sottili, ma storte, deformi. La testa ovale di una schiava; la fronte troppo alta... o troppo bassa; un naso riuscito nel suo genere – un genere orribile; la bocca troppo sensuale: può piacere quando si ha fame, ma appena si è mangiato disgusta; il mento appena sporgente; e su tutto il corpo muscoli solo abbozzati.]



Figura 4: Fotomontaggio in Aveux non Avenus, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.

Nel fotomontaggio qui presentato, Claude Cahun presenta l'immagine moltiplicata di sé. Il corpo viene scomposto e ripetuto in una serie di figure che si intrecciano e si sovrappongono, creando un'immagine densa e disorientante, e cancellando i confini tra l'originale e le copie. Le immagini nel fotomontaggio non solo si moltiplicano, ma sembrano fondersi e trasformarsi, evocando un processo perpetuo di nascita e dissoluzione.

Nei suoi autoritratti, Cahun incarna una moltitudine di personaggi e forme, che non sono altro che i suoi alter ego: si raso i capelli, indossa maschere e costumi, appare nel riflesso di un occhio, diventa una prigioniera dietro le sbarre, un aviatore, Me-

dua, un clown, un'aristocratica, e talvolta una figura quasi indefinita, deforme, il cui corpo sembra dissolversi, ma sempre con uno sguardo fortemente provocatorio.

Un'altra immagine ricorrente nell'opera di Cahun è quella del bambino e dell'infanzia. Per l'artista, l'infanzia rappresenta il momento più desiderabile della vita, una fase in cui tutto è in trasformazione, nulla è ancora definito e l'identità è in costante divenire. È proprio questo stato fluido, aperto a infinite possibilità, che l'artista considera ideale e a cui aspira:

*“Des enfants difficiles, voilà ce que nous sommes. [...] Allusions de plus en plus claires à des plaisirs hors nature (un corps élastique dans un paysage plastique). Nos cheveux hérissés sortent déjà leurs griffes de l'espace et du temps. Il nous faut des miracles inédits, un merveilleux au goût du jour”.*³⁶

Nel testo l'autrice suggerisce ai lettori di non fissare la propria immagine: *“‘Miroir’, ‘fixer’, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici”*.³⁷

Se nello scritto l'autrice rigetta lo specchio perché simbolo di fissazione, un dispositivo che immobilizza l'immagine e la riduce a una forma statica, nei fotomontaggi diventa uno strumento di frammentazione e moltiplicazione dell'identità. Lo specchio rivela le contraddizioni dell'essere: ciò che si vede non coincide mai del tutto con ciò che si è, creando uno scarto tra apparenza ed essenza, mostrando l'instabilità dell'identità.

³⁶ *Ivi*, p. 198. [Trad.: Bambini difficili, ecco cosa siamo. [...] Accenni sempre più chiari di piaceri innaturali (un corpo elastico in un paesaggio di plastica). I nostri capelli crespi già tirano fuori i loro artigli dallo spazio e dal tempo. Abbiamo bisogno di nuovi miracoli, di un nuovo tipo di meraviglia.]

³⁷ *Ivi*, p. 44. [Trad.: “Specchio”, “fissare”, ecco parole che non hanno niente a che fare qui.]



Figura 5: Fotomontaggio in Aveux non Avenus, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.

Questo fotomontaggio è emblematico in tal senso. A dominare il centro della scena è uno specchio, sorretto da una mano, che riflette l'immagine di Claude Cahun, nascosta da un velo nero che copre il viso, lasciando visibili soltanto gli occhi: occhi inquieti che trasmettono un'intensa tensione emotiva.

Di fronte a questo sguardo riflesso, emerge l'occhio di chi presumibilmente regge lo specchio, che dovrebbe essere la stessa Claude. Questo occhio ipnotico diventa lo specchio di una nuova immagine: il volto di Claude Cahun, differente da quello presente nello specchio, stavolta capovolto. Lo sguardo è altrettanto intenso e il timore che vi si legge si mescola a una profon-

da introspezione. Lo sguardo di Cahun, nei suoi riflessi multipli, evoca una costante ricerca di sé. La composizione frammentaria e onirica del fotomontaggio amplifica il senso di instabilità e moltiplicazione identitaria, e sembra rappresentare un'ulteriore sfida per l'osservatore.

Claude Cahun, attraverso la sua continua trasformazione e metamorfosi, invece di acquisire una forma più chiara o definita, finisce per diventare sempre più sfocata e ambigua.

L'opera si caratterizza per un'atmosfera profondamente fantastica, percepibile tanto nei fotomontaggi quanto nel tono della narrazione. Ma cosa accade quando il fantastico smette di essere un elemento di rottura per diventare la normalità? Questa coerenza fantastica in Cahun richiama il pensiero di Roger Caillois, secondo cui, nel momento in cui il fantastico diventa il principio della struttura dell'opera e cessa di essere un elemento di sorpresa, l'elemento insolito, divenuto onnipresente, perde il suo carattere eccezionale e si trasforma in regola.³⁸

Nel terzo capitolo di *Aveux non avenus*, Claude Cahun intreccia un racconto dal carattere onirico e fantasmagorico. Due maghi danno vita a un essere straordinario a partire da due lumache, che vengono unite e trasformate prima in un chicco di grano e poi in un giovane che cresce in un battito di ciglia. In sette secondi Clairvoyant ha già quattordici anni, ma i suoi creatori svaniscono, lasciandolo solo in un mondo per cui lui prova velocemente un sentimento di orrore. Il ragazzo parte alla ricerca dei maghi e scopre che il suo stesso tocco sterilizza ogni cosa. Quando li trova, per sfuggire a una percezione del mondo troppo acuta e per cui prova angoscia, li implora di donargli il potere dell'illusione. Essi gli offrono un anello, la chiave per una trasformazione irreversibile. Tra sollievo e meraviglia, Clairvoyant si abbandona a una visione

³⁸ Cfr. R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.

distorta: si innamora di una scrofa, vedendovi una dea, fino a esserne divorato, sparendo nel suo ventre.

La richiesta di ricevere l'illusione appare come un rifiuto della realtà, un desiderio di annullamento dei sensi che lo conduce irrimediabilmente verso la sua dissoluzione. Il fantastico qui non è fuga, ma il sentiero che lo conduce a una vera e propria vertigine.

Cahun esplora il contrasto tra verità e illusione, tra una percezione assordante della realtà e il desiderio di evasione. L'illusione, concessa attraverso l'anello magico, non è un dono, ma piuttosto una condanna: Clairvoyant si smarrisce in un'illusione amorosa in cui i confini tra umano e animale svaniscono. La dissoluzione di Clairvoyant simboleggia così la perdita del sé nel bisogno di sfuggire alla realtà.



Figura 6: Fotomontaggio in *Aveux non Avenus*, Marcel Moore, Claude Cahun, 1930.

All'interno dell'ultimo fotomontaggio è presente una molteplicità di frasi, immagini e elementi molto diversi tra di loro. Tra questi, una bandiera che sventola con la scritta "la sacra famiglia". Nel testo che segue il fotomontaggio è inoltre presente un riferimento alla sacra famiglia dove quest'ultima viene paragonata a un'entità mostruosa: "*L'éternité a fait ce monstre triple face. [...] Père, mère et fils (esprit, cœur et corps) soudés par ces bras de chair, ces charnières grinçantes... Et la famille française prend modèle là-dessus*".³⁹

Nel fotomontaggio si trova una cruda ironia, in quanto, accanto alla bandiera, è presente una rappresentazione violenta della famiglia. Il padre, la madre e il figlio sono uniti dalla carne del loro corpo al livello del ventre. Il padre tiene il figlio dai capelli e con l'altra mano sorregge un fulmine, mentre la madre ha un atteggiamento passivo e uno sguardo apatico.

Al centro del fotomontaggio vi è poi un corpo dal cui ombelico fuoriesce la *menorah*, la lampada a olio a sette braccia, uno dei principali simboli del mondo ebraico. Le sette braccia del candelabro appaiono molle e flesse quasi a ricordare i rami di una pianta, e in cinque delle loro estremità sono presenti gli organi dei cinque sensi: una bocca, un naso, una mano, un occhio e un orecchio.

Ancora una volta il riferimento al suo giudaismo è presente: da un lato l'artista rappresenta la sua appartenenza alla religione, dall'altro lo distorce.

Sul lato sinistro del fotomontaggio è inoltre presente una serie di volti di Cahun che si sovrappongono, e tutto intorno si legge la frase "*Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages*".⁴⁰ Il destino di Claude Cahun sembra essere quello di vivere in un eterno ciclo di trasformazioni e meta-

³⁹ *Ivi*, p. 211 [Trad.: L'eternità ha fatto questo mostro a tre facce. [...] Padre, madre e figlio (spirito, cuore e corpo) saldati insieme da queste braccia di carne, queste cerniere cigolanti... Ed è su questo modello che si basa la famiglia francese.]

⁴⁰ Fotomontaggio in C. Cahun, *Aveux non avenus*, op. cit. [Trad.: Sotto questa maschera un'altra maschera. Non finirò mai di sollevare tutti questi volti.]

morfosi, delle quali lei stessa è l'artefice: "*Seul – que tu prononces : libre, toi qui forges les barreaux de ta propre prison*".⁴¹

Inoltre, la sua stessa ammissione "*J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont*"⁴² sottolinea la dolorosa consapevolezza di un'esistenza improntata al cambiamento perpetuo.

Questa tensione definisce non solo il suo approccio artistico, ma anche la sua visione dell'esistenza: un progetto di auto-definizione instancabile e incompiuto, così come le sue confessioni, che resteranno per sempre in divenire.

Riferimenti bibliografici

Breton André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

Cahun Claude, Lettera a André Gide, 27 maggio 1923, fondo André Gide, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Cahun Claude, *Les paris sont ouverts*, Paris, José Corti, 1934.

Cahun Claude, Lettera a Lilette Richter, 11 febbraio 1946, in Leperlier François, *Claude Cahun: L'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 384.

Cahun Claude, Lettera a Jean Schuster, 19 febbraio 1953, in Leperlier François, *Claude Cahun*, Paris, Hazan, 2011, p. 70.

Cahun Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Mille et une nuits, 2011.

Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Caws Mary Ann, *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass, MIT Press Ltd, 1991.

⁴¹ C. Cahun, *Aveux non avenues*, op. cit., p. 180. [Trad.: Solo - che tu pronun- ci: libero, tu che forgi le sbarre della tua stessa prigione.]

⁴² *Ivi*, p. 221. [Trad.: Ho passato trentatré anni della mia vita a volere ap- passionatamente e ciecamente che le cose fossero diverse da quelle che sono.]

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Gauthier Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

Leperlier François, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.

Nelli René, *L'amour et les mythes du cœur suivi de Le corps féminin et l'imaginaire*, Paris, Hachette, 1975.

*Il muro di S. Karma.
Alterazioni del passato coloniale
e del Giappone postbellico in Abe Kōbō*

LUCA CAPPONCELLI
Università degli Studi di Catania

Abe Kōbō (1924-1993)¹ poeta, romanziere e drammaturgo, è stato tra gli autori più rappresentativi dell'avanguardia sperimentale giapponese nella seconda metà del Novecento. Nato a Tokyo nel 1924, l'anno seguente la famiglia si trasferì a Shenyang (o Mukden), in Manciuria, dove il padre insegnava medicina. Nel 1931, dopo l'incidente di Mukden, il Giappone invase militarmente la regione, dove aveva già sviluppato dagli anni venti del Novecento interessi economici e strategici. Pur essendosi recato più volte in patria, Abe trascorse in totale quindici anni in Manciuria fino al 1946. Poté quindi vivere in prima persona le ambizioni coloniali del Giappone e il loro collasso alla fine della guerra. I suoi primi racconti riflettevano esplicitamente l'esperienza coloniale e il senso di alienazione per il ritorno in una patria che non riusciva a identificare come terra natale. Dal 1951 aveva affiancato la sua attività artistica a un forte impegno politico, iscrivendosi al partito comunista giapponese.² Nello stesso anno il

¹ In questo contributo, i nomi propri giapponesi, cinesi e coreani seguono l'ordine onomastico tradizionale dei rispettivi paesi, con il cognome che precede il nome.

² Ne fu espulso nel 1962, al culmine di un periodo di dissenso nei confronti del partito sull'invasione sovietica dell'Ungheria e sulla repressione delle rivolte a Poznan nel 1956.

suo romanzo breve *S. Karma shi no hanzai* (Il crimine del signor S. Karma), incluso nella raccolta di racconti *Kabe* (Il muro), ottenne il prestigioso premio letterario Akutagawa.³

S. Karma shi no hanzai (d'ora in avanti *S. Karma*) può essere considerato un punto di incontro tra la narrativa giovanile, caratterizzata da riferimenti realistici agli anni trascorsi in Manciuria, e la dimensione più sperimentale che segnerà buona parte della sua produzione successiva. Isoda Kōichi (1931-1987) è stato il primo a collegare questo romanzo e quello d'esordio *Owarishi michi no shirube ni* (Ai confini del cammino, 1947), evidenziando l'importanza dell'esperienza mancese come forza propulsiva di entrambe le opere.⁴ Da una prospettiva simile, Oh Mijung tratta il tema dell'esperienza coloniale nelle opere di Abe, coprendo un arco temporale ampio che va dall'immediato dopoguerra agli anni '60.⁵ Namigata Tsuyoshi, a sua volta, traccia una linea di continuità tra l'esperienza mancese e la trasfigurazione del reale nelle opere di Abe, sottolineando che la metamorfosi dei personaggi e la deformazione della realtà rappresentano una via di fuga dall'oppressione del potere costituito.⁶ Più recentemente, Kageki Tatsuya analizza i romanzi *Owarishi michi no shirube ni* e *S. Karma shi no hanzai*, focalizzan-

³ Di questo romanzo non esiste una traduzione italiana. Si segnala una traduzione integrale francese in M. Mécrant, *Les Murs. Six nouvelles*, Paris, Le Calligraphe-Picquier, 1985, ed una parziale in inglese, le prime dieci pagine, in J. W. Carpenter, *Beyond the Curve*, Tokyo, New York, London, Kodansha International, 1991.

⁴ K. Isoda "Idō kūkan no ningengaku. Abe Kōbō ron", K. Isoda *et al.* (a cura di), *Gendai Nihon bungaku taikai. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō*, Vol. 76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 440-441.

⁵ Cfr. M. Oh, *Abe Kōbō no sengo. Shokuminchi keiken to shoki no tekisuto o megutte*, Tokyo, Crane, 2009, pp. 13-60.

⁶ Cfr. T. Namigata, *Ekkyō no avangyarudo*, Tokyo, NTT publishing, 2005, pp. 213-241.

dosi sulla descrizione delle principali figure femminili, rispettivamente Yoshiko e la dattilografa Y, nel contesto delle responsabilità di guerra, analizzando come queste dinamiche si riflettano nella loro caratterizzazione.⁷ Christopher Bolton, prendendo spunto dalla teoria dell'eteroglossia narrativa di Michail Bachtin, sottolinea in *S. Karma* la forza evocativa dei dialoghi in cui si intersecano polifonicamente le differenti razionalità dei personaggi in base al ruolo che occupano nella società.⁸

La metamorfosi è tra le principali modalità che Abe adotta per descrivere la disarticolazione della soggettività dei suoi personaggi e può essere letta come metafora della solitudine dell'individuo moderno alla ricerca della propria identità.⁹ La deumanizzazione dei suoi personaggi, che si trasformano in pianta, muro, acqua, bozzolo di baco da seta, bastone o in germogli di *daikon*,¹⁰ è strettamente connessa all'immaginario di Abe, in cui la crisi identitaria e l'alienazione occupano un ruolo centrale.

In queste pagine si propone una lettura di *S. Karma* come reinterpretazione in chiave surreale e visionaria del trauma bellico. L'opera affronta, attraverso riferimenti all'esperienza coloniale in Manciuria e il ritorno nel Giappone devastato dal conflitto e sotto occupazione americana, il tema della crisi identitaria e della perdita dell'Io. Saranno analizzati gli elementi collegati al passato coloniale e al senso di colpa per le responsabilità di guerra, approfondendo il loro ruolo nella disgregazione dell'identità del protagonista. In particolare, sarà

⁷ T. Kageki, "Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon jōsei no sengo", *Border Crossing: The Journal of Japanese Language Literature Studies* 13.1 (2021): 123-137.

⁸ C. Bolton, *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press 2009, pp. 38-41.

⁹ G. Coci, *Il quaderno canguro*, Roma, Atmosphere Libri, 2016, pp. 198-199.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 9-36.

esaminata la decostruzione dell'Io del protagonista che si articola su più livelli: la perdita del nome, il processo surreale in cui Karma figura come imputato, il rapporto tra linguaggio ed esperienza visiva, quest'ultima determinante per l'ingresso nella surrealtà e per la successiva metamorfosi in muro del protagonista. Tali trasformazioni sollecitano, inoltre, una riflessione sui molteplici significati che è possibile attribuire alla figura del padre.

1. Il trauma bellico: la memoria coloniale e il rimpatrio

Il romanzo d'esordio *Owarishi michi no shirube ni* (Ai confini del cammino, 1947) è scritto in forma diaristica ed è la storia di un giapponese che, a guerra finita, decide di vagare senza meta per la Manciuria attraverso le distese che dalla Cina nordorientale affacciano sul deserto del Gobi. Il tema centrale dell'opera è il vagabondaggio del protagonista attraverso il continente, alla ricerca e al contempo nel rifiuto del concetto di 'patria'.

Insieme al trauma collettivo della guerra e la separazione dalla terra dove era cresciuto, Abe sperimentò anche drammatici eventi personali. Nel 1945 morì il padre per febbre tifoide, nell'estate del 1946 perse anche l'amico d'infanzia Kanayama Tokio, sepolto in Manciuria mentre Abe faceva ritorno in Giappone.¹¹ Nella prima edizione del 1947, il romanzo è preceduto da un epigramma che rivela come, per l'autore, l'opera fosse anche un modo per dedicare una lapide all'amico defunto, o forse per seppellire con lui i ricordi del passato in Manciuria.

Al mio amico defunto Tokio Kanayama
Perché hai rifiutato ostinatamente la tua terra natale?
Avresti accettato che solo io facessi ritorno?

¹¹ Y. Tomoda, "Abe Kōbō no hikiage taiken to kansens", *Shōwa bungaku kenkyū* 84 (2022): 81.

A te, che hai rifiutato di essere amato al punto da voler morire lontano,
erigere una lapide sarebbe come ucciderti ancora, eppure...¹²

Dopo questi versi, il romanzo inizia con l'immagine di un muro su cui il protagonista riversa il proprio senso di afflizione.

Camminando lungo la strada avvolta nella nebbia, con il cuore esausto, vedo spegnersi anche l'ultima luce dentro di me. Mi fermo dove quel tortuoso muro d'argilla s'interrompe.

Quel muro...nella nebbia sembra strusciare contro un candore lattiginoso, una distruzione dimenticata, smarrita nei recessi della memoria, il volto caotico di una strada, perfettamente in sintonia con questa desolazione. [...] Perché tutto sembra così distante, difficile da raggiungere? Forse tre mesi non sono bastati per adattarmi. Oppure c'è qualcosa di peculiare, unico di questa terra, che alimenta tale estraneità? Questo villaggio remoto, fatto di mura d'argilla, sorgo, un po' di legno di pino e pietra vulcanica, avvolto da mattoni anneriti, carta oleata e pigmenti ormai sbiaditi, si accoccola come un essere vivente, esposto al vento e alla pioggia in una landa oscura.

A pensarci, sembra nascondere un certo istinto. Di fronte a un nuovo arrivato, un estraneo che potrebbe un giorno diventare un nemico, il villaggio si ritira lentamente, passo dopo passo, come una torre illusoria fatta di nebbia.¹³

L'immagine del muro e il paesaggio mancese evocano la condizione ambivalente del protagonista: suddito giapponese cresciuto in quelle terre, ma percepito come una presenza ostile a causa della guerra. Lo straniero, un nuovo arrivato "che potrebbe un

¹² K. Isoda *et al.* (a cura di), "Owarishi michi no shirube ni no kaitei", in *Abe Kōbō zensakuhin*, Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, p. 3. Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano sono state eseguite dall'autore del contributo.

¹³ K. Abe, *Owarishi michi no shirube ni* [1947], in *Ivi*, p. 9.

giorno diventare un nemico”, riflette la percezione dei giapponesi come aggressori in Manciuria, condivisa dallo stesso Abe.

In un'intervista del 1982, l'autore sostiene la relativizzazione dell'appartenenza come rifiuto del nazionalismo ricollegandosi alla memoria del secondo conflitto mondiale.¹⁴ Abe aveva affrontato in modo esplicito la questione delle responsabilità belliche anche nel romanzo *Henkei no kiroku* (Cronache distorte, 1954). Il protagonista è un soldato che patisce il rude trattamento dei suoi ufficiali, ma, di fronte ai contadini mancesi vittime di un massacro di massa, viene da questi considerato responsabile quanto gli autori materiali. Il romanzo rivela da parte di Abe una chiara consapevolezza del fatto che i giapponesi erano “ospiti invasori” ed “etnia dominante di una colonia” in Cina.¹⁵

2. Decostruzione dell'Io in *S. Karma shi no hanzai*

Il romanzo d'esordio *Owarishi michi no shirubeni* inaugura un filone della narrativa di Abe in cui le vicende dei giapponesi nelle ex colonie sono narrate in chiave diaristica e con realismo. A partire dal successivo *Dendorokakariya* (Dendrocacalia, 1949),¹⁶ la sua narrativa si tinge di uno stile visionario: il

¹⁴ “L'esperienza della sconfitta non significò il ricongiungimento con la patria o con la nazione, ma mi spinse a riflettere su cosa significhi essere umani [...] forse l'aver percepito i giapponesi come un popolo aggressore mi ha portato a relativizzare il senso di appartenenza a qualcosa”. “Shin jinkokki '82 gaichi 32 Gendai no sentan o iku”, in *Asahi Shinbun yukan*, citato in T. Kageki, “Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon josei no sengo”, op. cit., p. 124.

¹⁵ S. Hatano, “Hikiage. Nihon e no idō: kagai to higai no ishiki o chūshin ni”, *Kokusai chiiki kenkyūronshū. Journal of International Studies and Regional Development* 11 (2020): 13.

¹⁶ Il protagonista della storia, il signor Common (Komon-kun), è tormentato da crisi in cui si trasforma in un arbusto. Ogni volta riesce a malapena a ritornare alla forma umana, ma la sua condizione viene notata da un botanico di nome K. Il botanico identifica la pianta come un raro esemplare di *Dendro-*

motivo della metamorfosi, centrale anche in *S. Karma* e in altri racconti brevi, anch'essi inclusi nella raccolta *Kabe*, diventa un tratto distintivo.¹⁷

La storia inizia un mattino in cui il protagonista si sveglia avvertendo un senso di disagio e di vuoto nel torace. Quando deve firmare per pagare a credito nella mensa dove ha fatto colazione, si rende conto di non ricordare il proprio nome. Non trova più il suo biglietto da visita e sul documento d'identità e tra le lettere inviategli dal padre non c'è più traccia del proprio nome.

Quando si reca al lavoro, vede che sulla targhetta del suo ufficio è scritto "S. Karma".

Arrivai in ufficio leggermente in ritardo rispetto al solito. La prima cosa che feci fu controllare il tabellone delle targhette con i nomi degli impiegati alla reception.

La mia era la prima in alto a sinistra della terza fila.

S. Karma

S. Karma... provai a ripetere il nome sottovoce. Non sembrava il mio nome, eppure, doveva essere proprio quello. Tuttavia, per quanto lo ripetessi, non provavo alcuna sensazione di sollievo o emozione, come quando torna in mente qualcosa che si era dimenticato. Anzi, cominciai a considerare un errore il credere

acalia crepidifolia e gli offre di ospitarlo in sicurezza nel suo giardino botanico. Common rifiuta la prospettiva di vivere come un vegetale in una prigione per piante. Nel finale, si reca alla serra con l'intento di uccidere il botanico, ma viene facilmente sopraffatto e, nelle ultime righe della storia, si ritrova completamente trasformato in una *dendrocacalia*, piantato in un angolo della serra, presumibilmente per sempre. Per la traduzione italiana di *Dendrocacalia*, si veda M. Bargigli, *Abe Kōbō. Tre metamorfosi*, Venezia, Marsilio editore, 1996.

¹⁷ Per esempio, *Akai Mayu* (Il bozzolo rosso) narra di un uomo senza casa che avvolge intorno al proprio corpo un misterioso filo che spunta dai suoi piedi, fino a diventare un bozzolo tinto del sole al tramonto. Nel racconto *Kōzui* (*L'inondazione*, 1950), i corpi di operai e detenuti mutano allo stato liquido. L'esito è un'inondazione che travolge il genere umano.

che quello fosse il mio nome. Ma, allo stesso tempo, mi sembrava innegabile che lo fosse. [...]

Salii di corsa al terzo piano nella stanza numero tre dove si trovava la mia scrivania. La porta era spalancata. La mia scrivania era in un punto immediatamente visibile dalla porta. [...] Con mia grande meraviglia, la mia sedia era occupata da un altro me stesso. [...] Dettava alla dattilografa Y un rapporto sulle costruzioni ignifughe in mattoni di cemento. [...] Mentre con la mano sinistra seguiva i documenti, con la mano destra accarezzava le ginocchia di Y. [...] Con atteggiamento sprezzante, il custode fece un cenno con la testa e disse: “Chi? Karma? È proprio lì, che detta alla segretaria.” L’altro me, a quanto pare, sentì questo dialogo. Irrigidendosi, si girò di scatto e incrociò il mio sguardo con un’espressione accigliata. In quell’istante, penetravo il segreto della sua identità. Lui era il mio biglietto da visita. Come avevo potuto non notarlo? [...] Con l’occhio destro vedevo chiaramente il mio doppio, come in un’immagine speculare. Ma con l’occhio sinistro non vedevo altro che un grande cartoncino.¹⁸

Nessuno degli altri colleghi sembra accorgersi della presenza di Karma. L’unico a notarlo è il suo doppio che lo affronta duramente fino a provocare una colluttazione tra i due.

Istintivamente, allungai le mani per afferrarlo. [...] Tuttavia, egli si rivelò sorprendentemente sfuggente. All’improvviso, assunse l’aspetto di un autentico biglietto da visita, visibile in modo identico da entrambi gli occhi, e scivolò via tra le mie dita. Aprii le braccia e lo spinsi lentamente verso il muro, cercando di intrappolarlo. Ma, con un ghigno, sgusciò attraverso la fessura della porta dell’armadietto e scomparve. [...] “Che succede? Cosa c’è?” accorse il custode tossendo. Riuscii a stento a farfugliare: “Il signor Karma...”,

¹⁸ K. Abe, *S. Karuma shi no hanzai* [1951], in K. Isoda *et al.*, *Gendai Nihon bungaku taikei*, op. cit., p. 164. In seguito, tutti i numeri di pagina relativi a *S. Karma shu no hanzai* saranno riportati tra parentesi al termine della citazione.

lui replicò: "Scherzi, vero? Quello è l'armadietto!". Davanti alla sua aperta ostilità, non dissi nulla. La mia rabbia si trasformò di nuovo in vergogna e poi in umiliazione. Rimasi in silenzio, agitando una mano davanti al viso, e me ne andai dall'ufficio quasi fuggendo. Senza pensarci, posai una mano sul petto. Il senso di vuoto si era fatto ancora più profondo. (164)

La scissione tra l'Io e il nome coincide con una inspiegabile sensazione di vuoto interiore e di vergogna, due espressioni che ricorrono di frequente nel racconto e meritano attenzione in quanto descrivono lo stato mentale del protagonista.

Karma attende invano tutta la notte il ritorno del biglietto da visita, pronto ad affrontarlo duramente. Il giorno seguente decide di andare in ospedale per chiarire le cause del suo vuoto interiore. Non essendo in grado di dire come si chiama gli viene assegnato un numero. In sala d'attesa sfoglia una rivista in spagnolo di cui guarda solo le figure.

C'era l'immagine di una folla in tumulto circondata dalla polizia, di una donna che piangeva disperata sul corpo di un uomo ucciso e opere di Salvador Dalì con una ballerina che danzava la macabra coreografia di un teschio, un cavallo bianco e dei cigni. [...] Arrivai intorno alla ventunesima o ventiduesima pagina, quando qualcosa attirò il mio sguardo, inchiodandolo. L'immagine occupava l'intera pagina: un vasto paesaggio di desolazione che si estendeva fino all'orizzonte, interrotto da dune di sabbia sparse e cespugli radi.

Le dune erano punteggiate da arbusti esili e contorti; nel cielo, pesanti nuvole sembravano impilate come scatole. Non c'era l'ombra di persone, né animali o di un corvo. L'erba che ricopriva il terreno era rada, secca e talmente corta da lasciar intravedere il suolo sottostante. Il vento spostava la sabbia tra le radici dell'erba, creando leggere pieghe e ondulazioni. Era un'immagine che evocava un senso di abbandono assoluto.

Mi ritrovai a sospirare involontariamente con sollievo, rapito completamente da quel paesaggio al punto da tremare, senza render-

mene conto. Un'angosciante nostalgia attraversò la mia schiena. Sebbene fossi consapevole di non essere mai stato in Spagna e dunque di non aver mai potuto vedere quello scenario, non riuscivo a togliermi dalla mente la sensazione di averlo già visto. Quella scena sembrava una finestra aperta sul fondo della mia memoria. (165-166)

Karma contempla l'immagine fino a sentirsi egli stesso parte di quel paesaggio. All'improvviso la figura svanisce, lasciando sulla rivista una pagina completamente bianca.

Durante la visita medica, il dottore e il suo assistente rilevano un'anomala pressione negativa nella sua gabbia toracica. Un approfondimento diagnostico svela che nel suo corpo si è materializzata la distesa di sabbia e dune nella foto ormai scomparsa dalla rivista. Impauriti dall'impossibilità di spiegare scientificamente l'accaduto e temendo di esserne risucchiati a loro volta, i medici lo allontanano bruscamente dall'ospedale. Karma si ritrova così a vagare senza meta, finendo in uno zoo. Qui, nota che alcuni animali cercano di avvicinarsi come attratti da qualcosa.

Elencai, uno dopo l'altro, gli animali che erano stati attratti da me: il leone, la zebra, la giraffa, il lupo, e poi questo cammello... tutti animali da savana e ampie distese. Di colpo, una sensazione di ansia prese il posto dell'entusiasmo. Mi ero ingannato. All'improvviso, immaginai vividamente la scena in cui il cammello svaniva, assorbito dentro di me. Preso dal panico, distolsi lo sguardo. Tuttavia, non mi sembrava sufficiente, così chiusi gli occhi con forza. In quel momento, mi resi conto che la mia gioia non era altro che il desiderio di assorbire il cammello, una brama di vuoto che premeva dentro il mio petto.

Cercare di non guardare il cammello richiedeva da parte mia un'enorme resistenza e sforzo. D'un tratto, il senso di vuoto nel mio petto cominciò a tormentare con violenza le pareti interne del torace. Il vuoto, incurante dei miei sentimenti, sembrava desiderare solo una cosa: assorbire, semplicemente per riempire quel vuoto, proprio come aveva detto il dottore. (170)

Proprio mentre Karma si sforza di contenere la pulsione, sopraggiungono il dottore, l'assistente e due agenti della polizia segreta. Karma viene arrestato con l'accusa di aver cercato di assorbire il cammello e di essersi appropriato dell'immagine sulla rivista.

3. Il processo

Scortato da grossi uomini in divisa verde e deriso da un corteo di ragazzini, Karma viene condotto in un seminterrato dello zoo dove ha inizio il processo. A testimoniare sono convocati i personaggi apparsi fino a quel momento della storia, davanti alla corte composta da un filosofo, un matematico e un giurisperdente.

Diversi studi mettono in luce analogie con *Il processo* di Franz Kafka. Tuttavia, emergono anche differenze significative. Quella più ovvia è che, a differenza di Joseph K, il capo di accusa di Karma è noto. Inoltre, come osserva Tanaka Hiroyuki, Karma rappresenta una minaccia per l'organizzazione giudiziaria, la cui autorità è garante dell'ordine sociale. Karma figura nel processo come privo di un nome, e, pertanto, non assimilabile nel sistema di valori su cui si fonda il potere della corte. Essere condotto al processo con gli occhi bendati, per impedire che il suo sguardo 'risucchi' i giurati, sottolinea la sua natura potenzialmente pericolosa.¹⁹

Si possono, inoltre, individuare dei richiami ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll attraverso la figura della dattilografa Y, l'unica a contestare l'autorità del tribunale e che, alla fine, convince Karma ad andare via con lei. La dattilografa dichiara ai giudici che l'imputato si chiama Karma e gli fornisce un alibi affermando che era in ufficio con lei, ma la giuria non le crede.

"Allora, Lei sostiene l'innocenza dell'imputato. Vuole spiegarne il motivo?"

¹⁹ H. Tanaka, *Abe Kōbō bungaku no kenkyū*, Ōsaka, Izumi Shōin, 2012, p. 110.

“Non servono spiegazioni. È ovvio! Quell'uomo è il Signor Karma.”
“È davvero strano, quale relazione c'è tra il fatto che l'imputato è il Signor Karma e la sua innocenza?”
Mi scuso, ma chiedo alla commissione di consultare il dizionario.”
“Beh, Karma è un nome proprio. Non può essere scritto nel dizionario, giusto?”
“La testimone resti in silenzio, non mi stavo rivolgendo a lei.”
Il suono delle pagine sfogliate riempì l'aria, e alcuni secondi di attesa carichi di speranza passarono. In realtà, anche io ero piuttosto scettico riguardo al fatto che Karma era un nome, quindi attendevo il risultato con grande impazienza.
“Ecco, l'ho trovato. Karma in sanscrito significa colpa o retribuzione delle azioni.” rispose uno dei filosofi.
“Dunque, questo smentisce la testimone. La sua dichiarazione costituisce falsa testimonianza.” (174)
“Non ne posso più!” gridò la signorina Y con voce acuta. “Non avrei mai immaginato che un processo potesse essere così assurdo. Se prendessimo sul serio tutto questo, impazziremmo anche noi. Karma, lasciamo perdere questi relitti e quel giudice folle, andiamocene via senza pensarci due volte!” (178)

Oltre ai rimandi alle vicende giudiziarie di Josef K e di Alice, in *S. Karma* ci sono due elementi da sottolineare: gli uomini in uniforme verde, figure massicce che scortano l'imputato, richiamano le forze alleate d'occupazione; l'associazione immediata del nome Karma al concetto di colpa. Entrambe le allusioni conducono direttamente al Processo di Tokyo (1946-1948) sui crimini di guerra, riflettendo la consapevolezza di Abe sul ruolo aggressivo del Giappone in Mancuria. In quest'ottica, la distesa di sabbia e dune, descritta come una finestra aperta sul fondo della memoria, può essere intesa come una rappresentazione alterata dei paesaggi mancesi che si estendono fino al deserto del Gobi, gli stessi attraversati dal protagonista di *Verso i confini del cammino*. Se nel romanzo d'esordio la distesa sabbiosa è uno spazio dentro cui il protagonista vaga senza

meta, in *S. Karma* la prospettiva si capovolge e questo paesaggio viene interiorizzato nel torace del protagonista.

Questa interiorizzazione è innescata dalle immagini che Karma osserva poco prima di risucchiare dentro sé la distesa sabbiosa. La folla inferocita e una donna in lacrime sul corpo di un uomo ucciso evocano il ricordo della guerra, reso ancora più vivido dal fatto che nel 1950 era iniziata la guerra di Corea, riacutizzando ferite non ancora chiuse.

L'atto di assorbire la distesa sabbiosa e il cammello, inteso come gesto di appropriazione, può essere letto come metafora dell'occupazione giapponese in Manciuria e, specularmente, dell'occupazione americana in Giappone. Anche il nome Karma, come emerge nel processo, assume allora il significato di colpa e retribuzione.

Il legame tra la vergogna per la perdita del nome con il senso di colpa per la guerra si fa esplicito quando il biglietto da visita, in un dialogo successivo, pronuncia le seguenti parole d'accusa con cui motiva l'appello alla rivoluzione degli oggetti inanimati contro gli umani.

Durante la guerra, i codardi incapaci di ribellarsi desideravano solo impazzire. Coloro che, svegliandosi al mattino, maledicevano l'arrivo del giorno, affamati, aspiravano a una notte eterna; gli uomini sull'orlo della morte credevano nei demoni; i codardi privi della forza di vivere inventavano storie di diavoli... Che assurdità! Trasformare in realtà questi umidi desideri e rispedirli indietro per farglielo accettare è la nostra vendetta. (190-191)

Il biglietto da visita vuole vendicarsi di Karma e dei giapponesi perché non si sono opposti alla deriva militarista che ha trascinato il Giappone in guerra. La separazione tra nome e identità può quindi essere interpretata come una manifestazione del trauma bellico. L'incapacità di Karma di agire contro l'autoritarismo imperialista lo ha espropriato della propria soggettività e prova per questo un senso di vuoto e vergogna. Questa condizio-

ne psicologica richiama al concetto di “comunità del rimorso” (*kaikon kyōdōtai*), elaborato dallo storico Maruyama Masao.

Il sentimento che accomunava gli intellettuali subito dopo la guerra era l’“autocritica” vissuta in base alla propria posizione e al proprio ambito. Sulle macerie del dopoguerra si diffuse una sensazione condivisa: era giusto il modo in cui avevano vissuto fino allora come intellettuali? Non era forse necessario un nuovo inizio fondato su una riflessione radicale sul passato? Il senso di liberazione e il senso di colpa si mescolavano inscindibilmente. Naturalmente, il rimorso di ciascuno variava in base al percorso ideologico seguito fino alla sconfitta. Chi, incarcerato come comunista, aveva abiurato davanti alle autorità, si pentiva della propria debolezza intellettuale e morale. [...] Anche i cosiddetti intellettuali liberali provavano rimorso per il conformismo che, con esitazione e timore, li portò ad allinearsi e al “nuovo ordine”, pur nutrendo dubbi e inquietudini verso l’ascesa dei militari del Giappone. Inoltre, tra gli intellettuali con competenze e conoscenze tecniche in vari campi si diffuse ampiamente la consapevolezza che erano stati troppo all’oscuro riguardo alla situazione sociopolitica e di aver creduto ingenuamente alle dichiarazioni del governo e del quartier generale supremo, proprio come la massa priva di istruzione, continuando il loro lavoro senza mettere nulla in discussione. Emerse un profondo rimpianto e una riflessione sulla necessità di sviluppare una prospettiva più ampia e globale per il futuro.²⁰

Con l’espressione “comunità del rimorso” Maruyama designa gli intellettuali accomunati da un senso di colpa che richiede una riflessione critica sul passato bellico. Anche il senso di colpa di Karma, il significato del suo nome e le invettive del biglietto da visita possono essere interpretati alla luce di questo concetto. Gli eventi che conducono al processo di Karma appaiono così

²⁰ M. Maruyama, “Kindai Nihon no chishikijin”, in *Maruyama Masao shū* (Scritti di Maruyama Masao), Vol. 10, Tokyo, Iwanami shoten, 1996, p. 255.

profondamente connessi all'esperienza coloniale e al Giappone postbellico nella percezione di Abe.

4. La metamorfosi in muro

Per sfuggire al processo Karma segue il consiglio di un manichino che gli consegna l'invito a una conferenza con proiezione cinematografica intitolata "*Sekai no hate*" (Ai confini del mondo). Il conferenziere è un uomo gobbo che in un lungo monologo spiega come, con il passaggio della terra dalla forma piatta a quella sferica, i confini del mondo siano finiti nei posti più impensabili, persino nella propria camera. Segue la proiezione di un film che Karma trova incomprensibile. Si tratta, infatti, di un fermo immagine della distesa sabbiosa che aveva risucchiato nel proprio torace.

Il proiettore emetteva un suono assordante, e per un po' lo schermo era invaso da qualcosa di indecifrabile che danzava in maniera frenetica. Poi comparve il titolo in caratteri floreali: "Ai confini del mondo". Subito dopo apparve la scena della distesa sabbiosa. Guardando quell'immagine, simile a un vortice, mi venne un capogiro, e posai entrambe le mani sullo stomaco. [...] Non c'era alcun cambiamento nella scena. Se non fosse stato per il rumore assordante del proiettore, avrei potuto credere di trovarmi di fronte a una lanterna magica. (195-196)

Dopo oltre mezzora, sullo schermo viene proiettato anche un altro fermo immagine. Questa volta è la camera di Karma. Il conferenziere lo invita a entrare nell'immagine proiettata. Lui esita e viene scaraventato nello schermo da uomini in divisa verde, ritrovandosi nella propria stanza dentro l'immagine proiettata. Da questo momento anche la narrazione passa dalla prima alla terza persona.

A quel punto io, o forse sarebbe meglio dire "lui", si ritrovò dall'altra parte, all'interno della scena proiettata. Era steso nella stanza che fino a poco prima era stata sullo schermo.

Guardando indietro, verso lo schermo che aveva attraversato, vide una parete con una finestra che dava sulla strada. La luna, come un sudore sanguinante, si alzava tremante all'orizzonte. Stava sognando? Oppure era diventato davvero un'ombra? [...] Si guardò intorno. "C'è un muro!", esclamò con inattesa vemenza. Anche la sua commozione fino alle lacrime era qualcosa che non si aspettava. "C'è un muro", ripeté a bassa voce. Fu allora che il muro davanti a lui si espanse come una nebbia colmandogli il petto. Provò un'emozione profonda simile alla nostalgia. Restò a fissare il muro senza stancarsi. (200)
Provò in tutto il corpo una strana rigidità, difficile da descrivere. Era come se dentro sé qualcosa di duro spingesse verso l'esterno. Capì subito che la causa era il muro che stava crescendo nella distesa sabbiosa dentro il suo petto. Il muro era diventato così grande da riempire tutto il suo corpo. Sollevò la testa e vide riflessa la propria immagine nel vetro della finestra. Non aveva più un aspetto umano. Pareva essere una grossa tavola rettangolare da cui mani, piedi e testa spuntavano in direzioni a casaccio. (209)

L'immagine della distesa sabbiosa e del muro trova una corrispondenza con i paesaggi descritti nel suo primo romanzo ambientato in Manciuria. La trasfigurazione del paesaggio mancese si configura come una fonte che alimenterà l'immaginario irrealista di Abe Kōbō anche nelle opere successive.²¹ È l'alterità di un paesaggio desolato, occupato da una forza straniera, che può essere simultaneamente la Manciuria occupata dai giapponesi oppure la realtà del Giappone del 1946, occupato dagli americani.

²¹ Si pensi, per esempio, alla distesa sabbiosa dove è ambientato il romanzo *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1962).

5. La visione e l'immagine come dispositivo di alterazione del reale

La rielaborazione dell'esperienza coloniale in *S. Karma* si manifesta con la perdita dell'identità che a sua volta genera un incontrollabile senso di vuoto. Nel mondo caotico di trasformazioni e surrealtà che Abe Kōbō adotta per restituire questa esperienza, la percezione visiva è la principale modalità di alterazione del reale. La visione è l'elemento narrativo che innesca l'ingresso nell'irrealtà. L'occhio destro vede il doppio del protagonista, mentre quello sinistro vede il proprio biglietto da visita. In ospedale è la visione di foto che evocano violenza e morte sulla rivista spagnola a scatenare nel protagonista un ricordo inconscio che gli fa risucchiare in petto l'immagine della distesa di dune e sabbia. Nello zoo, resosi conto di questa pulsione, evita di guardare il cammello e durante il processo Karma viene bendato per impedire che possa risucchiare qualcuno.

La visione ha un ruolo centrale anche nella metamorfosi in muro. Sono le immagini proiettate sullo schermo in cui viene scaraventato a provocare l'ingresso di Karma ai confini del mondo. Qui, l'intensa contemplazione del muro avvia il suo processo di trasformazione.

In un saggio del 1960 dal titolo *Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?* (Le immagini visive distruggono il muro del linguaggio?) Abe Kōbō cita *La nausea* di Sartre.

Nel suo romanzo *La nausea*, Sartre descrive lo shock e l'angoscia provocati all'uomo da qualcosa che non è ancora stato nominato (ossia, l'esistenza). Attraverso il dare un nome a qualcosa, o trasferirlo nell'ordine del linguaggio, l'uomo riesce a soggiogarlo, neutralizzarlo e addomesticarlo.²²

²² K. Abe, "Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?", *Gunzō* 15.3 (1960): 168-169. Abe non specifica il brano del romanzo di Sartre, ma potrebbe essere il seguente: "Le cose si sono disfatte dei loro nomi. Son lì, grottesche, caparbie, gigantesche, e

Secondo Abe, il conferire un nome a qualcuno o qualcosa ne sancisce l'inclusione in un sistema di conoscenze e di valori plasmato dal linguaggio. Il valore dell'immagine visiva, quindi, risiede nell'antagonismo nei confronti degli elementi linguistici e nella loro distruzione. In altre parole, l'immagine può minare la solidità delle mura del linguaggio stimolando una reinterpretazione della realtà e quindi una riconfigurazione di quello che potremmo chiamare il mondo simbolico e della soggettività che vi si relaziona.

Il valore dell'immagine visiva non può in alcun modo essere garantito dalla sua parità di status con il linguaggio. Piuttosto, la sua ragion d'essere risiede precisamente nell'antagonismo e nella distruzione di tutti gli elementi linguistici: stabilità, universalizzazione, significato, comunicazione, interpretazione, associazione, ecc., i quali sono tutti ottenuti attraverso l'astrazione. [...]

Il valore dell'immagine visiva non si trova nell'immagine stessa, ma nel suo mettere in discussione il sistema linguistico consolidato, poiché stimola e rivitalizza il linguaggio in modo potente.²³

Sebbene questo saggio si inserisca nel dibattito che ebbe luogo sulle pagine della rivista *Gunzō* tra il 1958 e il 1960,²⁴ incentra-

sembra stupido chiamarle sedili o dire qualsiasi cosa su di esse: io sono in mezzo alle Cose, le innominabili. Solo, senza parole, senza difesa, esse mi circondano, sotto di me, dietro di me, sopra di me". Cfr. J-P. Sartre, *La Nausée* [1938], traduzione italiana a cura di Bruno Fonzi, *La nausea*, Torino, Einaudi 1992, p. 164.

²³ *Ivi*, pp. 171-172.

²⁴ Secondo Sasaki Kiichi e Okada Susumu, "Eiga ron 20 nen no chōryū to eiga no mirai", *Kinema Junpō* 8 (1965): 32-39, l'intervento di Abe Kōbō si inserisce nella *eizō ronsō* (controversia sull'immagine), uno dei quattro temi al centro di un serrato dibattito che coinvolse scrittori, critici e autori cinematografici tra il 1958 e il 1960. Le altre tre controversie erano: *eiga hihyō ronsō* (controversia sul cinema e la critica), *neo riarizumu ronsō* (controversia sul neorealismo) e *kiroku eiga ronsō* (controversia sul cinema documentario). Vale la pena notare che Abe adottò l'espressione *eizō to gengo ronsō* (controversia sull'immagine e il linguaggio) anche in un suo scritto intitolato "Geijutsu no

to sul dialogo tra letteratura e codici cinematografici, l'idea di immagine come decostruzione della realtà prodotta dal linguaggio risulta applicabile anche alla figura di Karma. Come si è evidenziato, *S. Karma* presenta degli elementi di continuità con il romanzo d'esordio *Ai confini del cammino* che, tuttavia, sul piano narrativo aderisce al principio di verosimiglianza. Nel caso delle vicende di Karma, la restituzione della memoria bellica e coloniale attraverso la surrealtà può essere inquadrata come conquista di uno spazio narrativo ontologicamente distante dai fatti non per negare la realtà, ma per riconfigurarla. Tale processo implica, però, il superamento del linguaggio come articolazione della realtà, che Abe attua attraverso l'immagine e la percezione visiva.

6. Il padre

Poiché esiste un legame tra l'immagine e l'alterazione della realtà definita dal linguaggio, è possibile individuare nella figura del padre di Karma un significato connesso alla destabilizzazione del linguaggio e alla disarticolazione della soggettività del protagonista.

Il padre, colui che più di chiunque altro avrebbe potuto garantire il nome e l'identità del protagonista,²⁵ si sottrae alla domanda di riconoscimento di Karma. All'inizio della storia il nome di Karma scompare anche dalle lettere paterne, una cancellazione che suona come una rinneazione quando Karma

kakumei: geijutsu undō no riron" (La rivoluzione dell'arte: teoria del movimento artistico), sottolineando la dimensione dialettica tra immagine e linguaggio. Cfr. K. Abe, "Geijutsu no kakumei: geijutsu undō no riron" in T. Abe (a cura di) *Kōza gendai geijutsu*, Vol. 6, Tokyo, Keiso Shobō, 1960, p. 214.

²⁵ Il padre simbolico (o Nome del Padre) "nomina e battezza i soggetti che noi siamo, determinando la nostra identificazione sociale o culturale", D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza 2003, p. 64.

chiede aiuto al padre che invece mostra un atteggiamento stranamente distaccato dalle vicende del figlio.

Quando mi tolsi il pigiama per cambiarmi, accadde qualcosa di strano. I pantaloni, come se fossero esseri viventi, si contorcevano contro le mie mani e i miei piedi, si accorciavano, si muovevano in modo strano, o improvvisamente scattavano in direzioni bizzarre, rendendo impossibile indossarli. Anche la giacca si comportava allo stesso modo. Si tendeva o si ritraeva, impedendomi del tutto di infilare le maniche.

“Papà, aiutami, ti prego! Ti scongiuro. Devo assolutamente uscire.” Ma papà aggrottò la fronte e scosse appena la testa, senza dire una parola.

“Papà, non ti importa niente di me, vero? È come se fossi un estraneo per te!”

Papà rimase in silenzio e afferrò la maniglia della porta.

“Papà, aiutami!”

Ma papà aprì la porta e fece un passo nel corridoio.

“Papà!”

Dietro di lui, la porta si chiuse dolcemente.

“Papà!”

Papà se n'era andato.

“Quello dev'essere sicuramente un falso papà.”

Dissi queste parole ad alta voce e, deluso, mi abbandonai sul letto.
(188-189)

Il padre, quindi, non esercita la propria funzione nei confronti del figlio, tanto che persino Karma dubita della sua figura. Anziché aiutarlo, riappare quando la metamorfosi ha avuto inizio, nelle vesti del Professor Urban. Il professore è un urbanista discepolo di Le Courbousier e assistente del Dottor Nero (*kuroi*), il capo della “squadra di investigazione dei muri che crescono” incaricata dal tribunale di scoprire l'identità di Karma seguendo il metodo scientifico.

Apparve un uomo che teneva solennemente in mano un gigantesco bisturi.

“Papà!”, esclamò lui d’impulso.

Era lui, senza dubbio.

Ma il padre lo fissò con uno sguardo terribile e disse:

“Non sono tuo padre. Non devi confondere il privato con il pubblico. Io sono il vicecomandante, il professor Urban, un urbanista puro e convinto”. [...]

“Se io apro il torace...”, disse il dottore impugnando il bisturi.

“Io osserverò l’interno”, aggiunse il professor Urban, estraendo un binocolo dalla tasca.

“Papà!”, esclamò d’impulso, cercando di alzarsi.

“Non muoverti”, lo fermò il dottore.

“Bene allora”, disse il professor Urban, e i due si scambiarono uno sguardo d’intesa, annuendo solo con gli occhi.

Il bisturi, impugnato verticalmente, si abbassò verso il petto ormai esposto.

Il professor Urban, come per scrutare più da vicino, si mise il binocolo davanti agli occhi e osservò con attenzione. [...]

(203)

Il Professor Urban e il dottor nero operano una dissezione del torace di Karma per ispezionarne l’interno, come ordinato dal tribunale per indagare sull’identità dell’imputato. Nel finale, il prof. Urban si presenta in groppa a un cammello e cerca di introdursi attraverso gli occhi di Karma all’interno del muro in cui si è trasformato, ma viene espulso dalle copiose lacrime del figlio, che, come un fiume in piena, lo travolgono.

Il professor Urban si trovò davanti a un grande fiume. Volgarmente chiamato “fiume di lacrime”, in termini medici si tratta dell’estensione del dotto lacrimale. Questo fiume segnava la fine del mondo. Oh, sta esondando! Un’inondazione!

Ehi, tu! Smetti di piangere. [...] finiranno per affogare sia il cammello che il professor Urban! [...]

Il professor Urban fuggì freneticamente, cercando di evitare le onde che si avvicinavano. (208)

Espulso il padre dal proprio corpo, Karma si trasforma definitivamente in muro.

Nel romanzo il padre è dapprima latitante e poi connivente con il tribunale e con il sapere scientifico che cerca di ricondurre Karma nella dimensione limitante del linguaggio e dell'appartenenza. Per fare ciò, arriva a compiere anche un atto violento come la dissezione del suo corpo.

Si tratta quindi di una figura complice del potere e dell'autorità e che abbandona il figlio con le sue ferite del trauma bellico. Quello stesso padre che, nel nome del mito e dell'impero,²⁶ aveva mobilitato i suoi figli nella guerra, ora incarna l'idolatria per la scienza e l'asservimento all'occupazione americana.

Va notato, infatti, che in tutto il romanzo Abe utilizza la parola *pāpa* per indicare il padre di Karma, scritto sempre in *katakana*,²⁷ come anche per il nome del professor Urban. L'uso del termine *pāpa* è attestato sporadicamente nella letteratura giapponese già nei primi del Novecento.²⁸ Tuttavia, è dagli anni sessanta, con la crescita economica e la forte penetrazione dell'industria culturale statunitense, che il termine comincia ad entrare nell'uso comune. Inoltre, nelle altre opere di Abe Kōbō in cui si

²⁶ La propaganda imperialista, per esempio nel *Kokutai no hongi* (Essenza della nazione, 1937) diffuso dal Ministero dell'Educazione, promuoveva la venerazione mistica dell'imperatore in virtù della sua discendenza divina.

²⁷ Il *katakana* è un alfabeto sillabico con valore fonetico, usato per la trascrizione di parole straniere e, in alcuni casi, per le onomatopee. È usato in combinazione con gli altri due principali sistemi di scrittura, i *kanji* (dal cinese *hanzi*), caratteri cinesi con valore logografico, e lo *hiragana*, sistema sillabico con valore fonetico, usato per le inflessioni di verbi e aggettivi e per le particelle di caso che stabiliscono la relazione logica, semantica e grammaticale con le altre parti del discorso.

²⁸ Per esempio, nel romanzo *Mon* (La porta, 1910) di Natsume Sōseki (1867-1916), alcuni bambini giocano a impersonare una famiglia occidentale e usano divertiti i termini *pāpa* e *mama* come una bizzarria esotica. Cfr. Natsume Sōseki *La porta*, traduzione italiana a cura di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza editore 2013, p.108.

trovano riferimenti alla figura paterna, l'autore non utilizza mai stranierismi.²⁹ Pertanto, l'uso del *katakana* non è neutro, ma tende invece a connotare i due personaggi, il padre e il professor Urban, in connessione alla presenza americana in Giappone.

Il trauma psicologico, che porta alla disarticolazione dell'Io e alla metamorfosi corporea di Karma, chiama in causa la complessità della figura paterna, su cui convergono l'esperienza coloniale in Manciuria e la realtà del Giappone postbellico.

Sebbene travolto dal fiume di lacrime di Karma, il padre, alias professor Urban, resta illeso. In altre parole, qui viene descritta non tanto la distruzione della figura paterna come incarnazione del potere, ma piuttosto la difficoltà di opporvisi se non attraverso la metamorfosi in muro.

I confini del mondo a cui Karma accede, e dove si trasforma in muro, rappresentano lo spazio ancora sottratto al controllo paterno, insieme alla gamma di significati che questo veicola, quali la scienza, il potere e l'articolazione della realtà attraverso il linguaggio.

7. Conclusione

Nel mondo caotico e surreale di *S. Karma* si sovrappongono l'esperienza coloniale in Manciuria e la realtà del Giappone nell'immediato dopoguerra. Dalle vicende di Karma emerge che la rielaborazione del trauma bellico non può essere accolta nel linguaggio come semplice restituzione mimetica della realtà. Al contrario, esso si deposita nel corpo del protagonista attraverso il processo di metamorfosi.

²⁹ Per esempio, in un altro racconto metamorfico, *Bō* (il bastone, 1957), un padre che accompagna i figli in un centro commerciale si trasforma in bastone e precipita dal tetto. In questo breve racconto i figli chiamano il padre con il termine giapponese *tōchan* (papà).

La percezione visiva e le immagini innescano l'ingresso nella surrealtà e danno avvio alla decostruzione dell'Io. Il muro in cui Karma si trasforma presenta una natura ambigua che sfugge a qualsiasi interpretazione univoca. Esso esprime la tensione esistenzialista della scrittura di Abe e riflette il rifiuto delle differenti razionalità mediate dal linguaggio come, per esempio, il lessico rivoluzionario del biglietto da visita, quello empirico del dottor Nero e del professor Urban, o quello filosofico e matematico dei giudici.

Il muro rappresenta contemporaneamente una cinta di segregazione e uno spazio che si sottrae all'ordine simbolico governato dal linguaggio e dalla figura del padre - i quali, a loro volta, sanciscono categorie di appartenenza come l'identità nazionale.

Nella scena finale, il muro in cui si è trasformato Karma cresce "silenziosamente" (*shizuka ni*).

Per Karma, che nel romanzo, a differenza dei lunghi monologhi di altri personaggi, parla pochissimo e rinuncia a difendersi, il silenzio resta l'unica soluzione. Da questo punto di vista, Abe esprime una visione pessimista rispetto al linguaggio come possibilità di ricomposizione del trauma identitario seguito all'epilogo dell'esperienza colonia e della guerra del Pacifico.

Riferimenti bibliografici

Abe Kōbō, *Ōwarishi michi no shirube ni* [1947], in *Abe Kōbō zensakuhin* (Tutte le opere di Abe Kōbō), Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, pp. 9-110.

Abe Kōbō, *S. Karuma shi no hanzai* [1951], in Isoda Kōichi et al., *Gen-dai Nihon bungaku taikēi. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō* (Corpus della letteratura giapponese moderna), Vol. 76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 161-209.

Abe Kōbō, "Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?" (L'immagine distrugge il muro del linguaggio?), *Gunzō* 15.3 (1960): 168-172.

- Abe Kōbō, “Geijutsu no kakumei: geijutsu undō no riron” (La rivoluzione dell’arte: teoria del movimento artistico) in Abe Tomoji (a cura di), *Kōza gendai geijutsu (Corso di arte contemporanea: Teoria dell’arte contemporanea)*, Vol. 6, Tokyo, Keiso Shobo, 1960, pp. 203-220.
- Bolton Christopher, *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press, 2009.
- Coci Gianluca, *Il quaderno canguro*, Roma, Atmosphere Libri, 2016.
- Hatano Setsuko, “Hikiage. Nihon e no idō: kagai to higai no ishiki o chūshin ni” (Il rimpatrio verso il Giappone attraverso la coscienza di carnefici e vittime), *Kokusai chiiki kenkyūronshū. Journal of International Studies and Regional Development* (11) 2020: 9-16.
- Isoda Kōichi, “Idō kūkan no ningengaku. Abe Kōbō ron” (Antropologia dello spazio in movimento. Saggio su Abe Kōbō), in Isoda Kōichi et al., *Gendai Nihon bungaku taikei. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō* (Corpus della letteratura giapponese moderna: Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō), Vol.76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 439-448.
- Isoda Kōichi, “Owarishi michi no shirube ni no kaitei” (La riscrittura di “Verso la fine del cammino”), in *Abe Kōbō zensakuhin* (Tutte le opere di Abe Kōbō), Vol.1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, pp. 3-5.
- Kageki Tatsuya, “Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon josei no sengo (Uomini rimpatriati dalla Manciura e donne giapponesi in patria nella narrazione di Abe Kōbō), *Border Crossing. The Journal of Japanese Language Literature Studies* 13.1 (2021): 123-137.
- Maruyama Masao, “Kindai Nihon no chishikijin” (Gli intellettuali del Giappone moderno) in *Maruyama Masao shū* (Scritti di Maruyama Masao), Vol. 10, Tokyo, Iwanami shoten, 1996, 240-277. Consultabile anche su *Gakushikai Archives*: [https://www.gakushikai.or.jp/magazine/article/archives/archives_maruyama/]
- Namigata Tsuyoshi, *Ekkyō no avangyarudo* (L’avanguardia transnazionale), Tokyo, NTT publishing, 2005.

- Natsume Sōseki, *La porta* [1910], traduzione italiana a cura di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza editore 2013.
- Oh Mijung, *Abe Kōbō no sengo. Shokuminchi keiken to shoki no tekisuto o megutte* (Il dopoguerra di Abe Kōbō. Intorno all'esperienza coloniale e ai primi testi), Tokyo, Crane, 2009.
- Sartre Jean-Paul, *La Nausée* [1938], traduzione italiana a cura di Bruno Fonzi, *La nausea*, Torino, Einaudi 1992.
- Sasaki Kiichi, Okada Susumu, "Eiga ron 20 nen no chōryū to eiga no mirai" (*Le tendenze di 20 anni di teoria cinematografica e il futuro del cinema*), *Kinema Junpō* 8 (1965): 32-39.
- Tanaka Hiroyuki, *Abe Kōbō bungaku no kenkyū*, Ōsaka, Izumi Shōin, 2012.
- Tarizzo Davide, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza 2003.
- Tomoda Yoshiyuki, "Abe Kōbō no hikiage taiken to kansen" (L'esperienza del rimpatrio e la contaminazione in Abe Kōbō), *Shōwa bungaku kenkyū* (Studi sulla letteratura di epoca Shōwa) 84 (2022): 80-93.

The trauma of the Pacific War in the works of Edogawa Ranpo

SUZUKI YŪSAKU

University of Kagoshima (Japan)

Edogawa Ranpo (1894–1965), Japan's leading writer of detective stories, used war as a motif in many of his works. He focused on the theme of the disbanded soldier in *Nihaijin* (*Two Cripples*, 1924), a story about a man who served in World War I and became a cripple, and *Imomushi* (*The Caterpillar*, 1929), about a wounded soldier who lost all four limbs in a war. Also, in *Nanimono* (*Who Are You*, 1929), evading conscription is the motive for the crime. This paper will analyse Ranpo's experience of air-raids and how it is transformed into phantasmagoria in his works. During the Pacific War, Ranpo lived in Ikebukuro, Tokyo, where he served as a head of the local air defence group, and experienced the air-raids on Tokyo. This experience provided the background for *Idai-naru Yume* (*The Great Dream*, 1943–44), in which an aircraft is designed to bomb the US mainland, *Kenin Gengi* (*Monster's Trick*, 1954–55) and *Bōkūgō* (*Air-raid shelter*, 1955), in which murder and sexual pleasure are pursued in an air-raid shelter. In these works, I will discuss how Ranpo's dystopia transforms with the utopia of the moment, as concepts such as beauty and sexuality coexist with death in extreme situations such as bombing.

Introduction

Edogawa Ranpo, regarded as Japan's most renowned detective novelist, lived during a period of significant international tension

in Japan, as it was engaged in wars with various foreign powers. Japan engaged in the Russo-Japanese War from 1904 to 1905, and by the time Ranpo graduated from Waseda University in 1916 with a bachelor's degree in political economy and started his working life in a variety of occupations, the First World War had begun (1914–1918). In 1923, Ranpo made his literary debut with *Ni sen¹ Dōka* (*Two Sen Copper Coin*, 1923), a work that dealt with a Braille cipher, followed by a series of serious works such as *Shinri Shiken* (*Psychological Test*, 1925), which featured psychological experiments. With *Kumo Otoko* (*The Spider Man*, 1929–1930), he began writing full-length novels and adopted a more straightforward style of storytelling. Following the outbreak of the Sino-Japanese War in 1937, Ranpo began attending *tonari gumi*²'s regular meetings in 1941 and served as the head of the local air defense group. In April 1945, the area where he lived was bombed, and he evacuated to Fukushima Prefecture in June of that year. During the Allied Occupation in 1946, many of his books were reprinted, and he was involved in the launch of the detective magazine *Hōseki* (Jewel). In 1947, he formed the Detective Writers' Club and became its president. As previously mentioned, this paper will trace how Ranpo, who was a witness to the history of war in modern Japan, represented war in his detective fiction works.

1. Representations of War in the Early Short Stories: Nihaijin, Nanimono, and Imomushi

In this chapter, an examination will be conducted of a series of Ranpo's early works from the 1920s. The first of these is the

¹ Monetary unit. One hundredth of a yen. used until 1953.

² Community organizations formed for national control during World War II. It was based on several neighboring houses and provided mutual aid, vigilance and rationing.

short story *Nihaijin* (*Two Cripples*, 1924). In this story, the characters Ihara and Saitō meet at a bathhouse and develop a rapport. Ihara confesses to Saitō that in the past his sleepwalking escalated to the point where he ultimately committed theft and murder. However, Ihara's sleepwalking behavior was orchestrated by his friend, Kimura, who acted as a witness, and provided testimony and evidence regarding the crimes to police. In the end, Saitō is revealed to be Kimura, who has become unrecognizable.

Saitō's face was so traumatized that he looked like a perfect speaker for such a tale of heroism. Pointing to the scar on the right side of his face, which had been caused by a shell fragment, he described the situation as if he could grasp the situation at the time. He also said that he had several knife wounds all over his body, which hurt in winter, and that this was why he came to the hot spring to heal himself.³

As described above, Saitō had become disfigured due to wounds he sustained while serving in the Battle of Qingdao. The large scar on his face from a shell is used as a trick to hide his identity as Kimura.

Next is *Nanimono* (*Who Are You*, 1929). The narrator 'I' was enjoying the last summer vacation of his student life at his friend Yuki Kōichi's house. One night, Kōichi was seriously wounded in the leg by a sniper in his father's study. Apparently, a burglar entered through the study window to ransack the place, and Kōichi entered the room where he was shot in the leg. However, it is revealed that the culprit was the victim himself. Kōichi, whose father was a major general in the army, had passed

³ R. Edogawa, "Nihaijin", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 1, Tokyo, Kōbunsha, 2004, p. 127.

his own draft examination. However, he was afraid to enlist in the army, so he shot himself in the leg, thinking that if he damaged his body, he could avoid enlistment.

You have an extreme fear of the military. You passed the draft and were supposed to enlist at the end of the year. You were trying to get out of it somehow. I found out that you had attempted to make your eyesight worse by wearing short-sighted glasses when you were a student. I also read your novels and discovered the ghost of military fear lurking in your subconscious. Especially since you are a military brat, any makeshift attempts to evade the military may be exposed.⁴

As described above, Ranpo used the negative effects of war on the human body and mind, such as wounded soldiers and draft evasion, as tricks in his detective stories. According to Ranpo, *Nanimono* is a '*honkaku*' (authentic) detective novel in which multiple suspects appear. "Authentic detective novels" are detective novels that focus on solving mysteries through logical deduction. In a column "Sakusha no kotoba" (The Author's Words, *Jiji Shimpō Evening Bulletin*, November 19 and 24, 1929) that precedes the serialization of his detective novels, Ranpo says, "The culprit is right in front of the reader from the beginning, but you don't know which one is the culprit until the very end. This is one of the requirements for an authentic detective novel". Ranpo later wrote in "About '*Nanimono*'" (*Tantei-Shōsetu Yonjū-Nen*, Forty Years of Detective Novels, vol.1, 1961) that the novel was "greatly admired by readers who liked authentic detective novels". He also recalls that Koga Saburo, a leading writer of the prewar 'authentic' school, greatly praised his work, and his disciples came to him and

⁴ R. Edogawa, "Nanimono", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 7, Tokyo, Kōbunsha, 2003, p. 79.

enthusiastically claimed that *Nanimono* was the best of all Ranpo's works.⁵ Ranpo had incorporated the 'scars' of war into the tricks that are the cornerstone of authentic detective fiction.

Then there is *Imomushi* (The Caterpillar, 1929) published in the same year. The protagonist Tokiko's husband, Lieutenant Sunaga, lost both arms and legs in the war, and his mouth, ears, and nose were also damaged. She abused her husband, who was unable to resist, and used him as a tool to satisfy her own lustful desires.

In the beginning, she had been nothing more than a naive, shy, and literally chaste wife, but now, despite her outward appearance, inside her heart, she had become a cesspool of lustful desires, and she had turned her pathetic husband, who was a cruel deformed person (deformed person is an inadequate word) once the defending soldier of a loyal nation - into nothing more than a cesspool of lustful desires. She has changed so much that she thinks of him as an animal or a kind of tool that she keeps for the purpose of satisfying her own desires.⁶

On one occasion, when Tokiko observed her husband in a state of profound contemplation, she experienced a surge of anger and dismay, ultimately culminating in the act of blinding the lieutenant. She experiences deep remorse and concocts a message, "Forgive me", addressed to her husband, through which she expresses her contrition. Subsequently, the lieutenant disappears, and Tokiko discovers him attempting to commit suicide by jumping into an old well in the garden. Ranpo's incorporation of wounded soldiers as a grotesque element in his

⁵ R. Edogawa, "Tantei-Shōsetu Yonjūnen I", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 28, Tokyo, Kōbunsha, 2006, p. 403.

⁶ R. Edogawa, "Imomushi", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 3, Tokyo, Kōbunsha, 2005, p. 680.

works serves to underscore the impact of war on individuals and society. The incorporation of such perverse sexual motifs was a frequent practice among writers of detective novels in the Taishō and early Showa periods. Detective novels that primarily highlighted elements such as bizarre fantasy, unexplored adventure, and science fiction, with the element of solving mysteries as a secondary aspect, were designated as '*Henkaku* (irregular) detective novels' in contrast to '*Honkaku* (authentic) detective novels' during that period. Taniguchi Motoi elucidates the concept of '*Henkaku* detective novels' as follows.

In the golden age of detective novels in the 1920s, the term '*Henkaku* detective novels' was coined as an antonym for '*Honkaku* detective novels' which logically solved mysteries associated with criminal cases, etc. To put it simply, it means 'detective novels' with literary elements other than 'solving mysteries' as the life of the novel. However, in terms of phenomena, '*Henkaku*' did not take the form of a side against the mainstream or a heresy against the orthodoxy. In terms of both quantity and quality, '*Henkaku*' was no less vigorous than 'authentic'.⁷

In this manner, two trends manifested in the prewar period within the domain of detective fiction: the authenticity mystery-solving of '*Honkaku*' and the bizarre and fantastic mood of '*Henkaku*'. Ranpo's works are noteworthy for their integration of the societal impact of war into both sub-genres of the Japanese detective fiction movement.

⁷ M. Taniguchi, *Henkaku tantei shōsetsu nyūmon (Introduction to Henkaku Detective Stories)*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2013, pp. 6-7.

2. The Pacific War era and Detective Novels: Idainaru Yume and Bōkūgō

According to *Tantei-Shōsetu Yonjū-Nen* vol.1, *Imomushi* was originally written for publication in the magazine *Kaizō* (Conversion)". However, because of *Kaizō*'s anti-militarism and contempt for the Order of the Golden Kite, this publication was considered dangerous by the government of the time. Therefore, *Imomushi* was published in the entertainment magazine *Shin-seinen* (New Young Men). Even so, because of the content of the story, the text was full of self-censorship, with potentially unprintable words being replaced with other symbols.⁸ The work was thus read as anti-militaristic, and in 1939, after the outbreak of the Sino-Japanese War, the censorship division of the Metropolitan Police Department ordered the entire story to be deleted and effectively banned.⁹ The reason for the ban was considered to be the grotesque depiction of sick and wounded soldiers, as well as the disturbing of "public morals" and "peace and order".¹⁰ Ranpo had incorporated the "wounds" caused by war into the core of his stories, but censorship after the Sino-Japanese War made this difficult. In 1940, the second Konoe Cabinet proposed a new system of government, and literature and the arts were subjected to totalitarianism. The political movements of writers also became active. Ranpo recalls the time as follows:

Literature was to be a propaganda organ for loyalty to the monarchy, patriotism, justice, and humanity. All reading materials took on the colors of the new regime, with materials produced for amusement being eliminated, and most new works

⁸ R. Edogawa, "Tantei-Shōsetu Yonjūnen II", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 29, Tokyo, Kōbunsha, 2006b, p. 398.

⁹ *Tokyo Asahi Shinbun*, April 1, 1939, evening edition.

¹⁰ T. Ochiai et alii, *Edogawa Ranpo Encyclopedia*, Tokyo, Benseisha, 2021, p. 424.

being largely un-interesting. Since detective stories were amusement novels dealing with crimes, they were seen as being connected to the old regime, and, other than spy novels, they were overshadowed by other genres [...].¹¹

As expressed above, the detective novel was considered inappropriate for the times, and writers were forced to move on to other genres. Ranpo also moved from detective fiction to military science fiction, writing *Idainaru Yume* (*The Great Dream*, 1943-44). The story is about a scientist in wartime Japan who invents a new type of aircraft that can fly between Tokyo and New York in five hours. However, there is a spy from the United States in the invention team. This work contains descriptions of the beauty of Japanese 'Kamikaze' suicide pilots.

In the center of the glare of the sky lamps, a fighter plane like a silver swallow, facing a large, white-hot enemy plane, turned into a single shell and plunged into its flank. It was more than tragic; it was a kind of poignant beauty. It was a beauty like a god.¹²

However, in his postwar 1955 work *Bōkūgō* (*Air-raid shelter*, 1955), he describes not a Japanese suicide plane, but a B-29 bomber carrying out an air-raid as "an unspeakable beauty" along with its horror, as follows:

I saw a huge B-29 looming over me, pressing down on my eyes. The silver fuselage was stained red, like the face of a drunken giant, from the fire on the ground. For some reason, the huge enemy plane looming right over my head reminded me of the mask of a

¹¹ R. Edogawa, "Tantei-Shōsetu Yonjūnen II", op. cit., p.42.

¹² R. Edogawa, "Idai-naru Yume", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 14, Tokyo, Kōbunsha, 2004, p. 495.

Tengu.¹³ The bright red Tengu masks, filling the sky, glaring at me with their golden eyeballs, swooping down on me. Like in a nightmare, one after another, the red masks came down. It was the end of the world, but on the other hand, it was also an unbelievable sight to behold. It was awesome. It was even majestic.¹⁴

In *Bōkūgō*, a stranger, a man and a woman who fled to an air-raid shelter during a wartime air-raid, exchange affection.

“Is it hopeless?” the woman murmured despondently. Don’t worry. Stay here and you’ll be safe. You might say that in the midst of such end-of-the-world gloom and turmoil, there is no room for lust, but in fact, the opposite is true. One young man I know said that every time there was an air-raid, he became intensely passionate. He confessed that he masturbated. But in my case, it wasn’t just lust. It was an intense love affair. The beauty of the woman was beyond compare. She was even divine. In a once-in-a-lifetime emergency, I met my Gioconda, the one I had always dreamed of. This mystical encounter drove me crazy. I fumbled in the darkness and took hold of the woman’s hand.¹⁵

Motoi Taniguchi evaluates *Bōkūgō* as a revival of the “unhealthy, antisocial” sensibility that Ranpo had before the war:

In other words, Seiichi’s narrative here encourages the listener to come to a consensus regarding the existence of a “taboo” or “criminal instinct” that should be “in everyone’s mind”, which had been suppressed under the emergency conditions of war. This narrative also hints at the revival of “nightmares of the old

¹³ A demon that lives in the deep mountains. It is said to have a red face, a prominent nose, wings, long claws, as well as a vajra staff, a sword, and a fan.

¹⁴ R. Edogawa, “Bōkūgō”, in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 19, Tokyo, Kōbunsha, 2004, p. 20.

¹⁵ *Ivi*, pp. 23-24.

days,” which Ranpo was supposed to have abandoned under the new regime. Edogawa Ranpo, vice president of *Tonari Gumi* and head of the Air-raid Guidance Section, has introduced his actual experience of the Tokyo air-raids into the world of his works as a robust realism that supports the revived “erotic and grotesque nightmare” from the bottom up. The sound of incendiary bombs falling like an evening shower, the beauty of the flames covering the entire boulevard, and the “fox fire” of the napalm dancing in the dark sky, these are scenes of air-raids that could only be reproduced by those who actually experienced them, but they are controlled and depicted with an “unhealthy, anti-social” sensitivity that only became apparent after the war’s defeat.¹⁶

These scenes of air raids and air-raid shelters were directly influenced by Ranpo’s experiences as the head of *Tonari Gumi*’s civil defense group, as an instructor, and as someone who had lived through actual bombings. He wrote:

I put on my son’s worn Daiichi High School uniform, a rolled gaiter, and a ski cap, gathered the wives and daughters of the *Tonari Gumi*, lit a smoke bomb, gave the order bravely, and began a heroic air defense drill. After the air-raids on the mainland began at the end of the war, whenever the sirens sounded, I had to jump up and run to the town council station, which was three or four streets away from my house, and stare at the sky.¹⁷

He also wrote about his experience of the incendiary bomb attack, “Of course I was scared. But in my other mind, I was marveling at the beauty of the sky”.¹⁸

¹⁶ M. Taniguchi, *Senzen sengo itan bungakuron. Kisō to hankotsu*, Tokyo, Shinten-sha, 2009, p.191.

¹⁷ R. Edogawa, “Tantei-Shōsetu Yonjūnen II”, op. cit., pp. 55,113.

¹⁸ *Ivi*, pp. 155-156.

3. War Representations Projected in the Postwar Period: *Kenin Gengi*

This representation of sexual love in the air-raid shelter is connected to the desire for death, which is expressed in his postwar masterpiece *Kenin Gengi* (*Monster's Trick*, 1954–55). Prior to the serialization of this work, Ranpo declared as follows:

To celebrate my 60th birthday is definitely not to become a retiree. At the very least, for me, it means a new birth. As proof of this, I have begun writing a full-scale novel for the first time in decades. I will not attend the feast that you are hosting for me unless I have confidence in this work.¹⁹

After the war, Ranpo formed the Japan Detective Writers' Club in 1947 and became its first president, and in 1951 Iwaya Shoten published a collection of his critiques, *Geneijō* (Castle of Illusions), initially focusing mainly on fostering younger writers and critical activities. Due to these trends, Ranpo's postwar works are generally less highly regarded than his prewar works, and there are very few previous studies of these works. For this work as well, there is only one article by Ochiai Takayuki,²⁰ which introduced Ranpo's creative notebooks. For Ranpo, however, this work was of great significance as his first long-length work after the war.

The synopsis of the story is as follows. Takehiko Shoji, a former marquis and secretary to businessman Ogawara Yoshiaki, falls in love with Ogawara's beautiful young wife, Yumiko. The

¹⁹ R. Edogawa, "Rinji Sōkan Edogawa Ranpo Kanreki Kinen Tokushū gō", *Hōseki*, 9.13 (1954): 157.

²⁰ T. Ochiai, "Edogawa Ranpo Sōsaku Nōto (Shōwa 30): 'Kenin Gengi', 'Kage Otoko', 'Tsuki to Tebukuro', 'Jūjiro' to Shōnen Tantei", *Taishū Bunka* 15 (2016): 55–87.

Ogawara family is frequented by Himeda, a paper company employee, and Murakoshi, a pharmaceutical company employee, both of whom also have feelings for Yumiko. Ogawara and Yumiko witness an incident where Himeda falls off a cliff. Then, Murakoshi is shot dead behind closed doors. As Takehiko pursues the case, he reads Yumiko's hidden diary, in which she deduces her husband, Ogawara, as the murderer. She suspects that Himeda was murdered before, and that her husband created an alibi by having his accomplice, Murakoshi, drop a mannequin off a cliff so that Ogawara could witness it from afar. Furthermore, she writes that he may have shot Murakoshi dead, locked the door from outside the room with a wire, and faked the time of the murder with a radio broadcast recorded on a tape recorder. She hypothesizes that the motive for the murder was probably jealousy for Yumiko. The real murderer, however, is Yumiko, a psychopathic killer who kills one man after another out of love for them. She also murders Takehiko and eventually frames Ogawara for the crime and fakes his suicide in order to embezzle his fortune, but the great detective Akechi Kogorō reveals the whole truth. Certainly, the trick of witnessing the crime is reminiscent of John Dickson Carr's *The Emperor's Snuff-Box* (1942), and it is clear that the author is aware of western detective stories. However, when analyzing this work from the perspective of war representation, we should pay attention to aspects other than the authentic elements, especially the characterization of Yumiko, the true culprit. Let us compare the backgrounds of Ogawara Yoshiaki, the alleged suspect, and Yumiko, the real culprit.

Former Marquis Ogawara Yoshiaki was elected to the House of Peers in his 30s before the war and was deeply interested in politics, but he was purged at the time of the war's defeat, and after that he stayed away from politics altogether, and now holds the position of president and executive director of several

industrial companies, and has established a special status in the business world. The Ogawara family was the last of the great Hokuriku lords. While most of the prewar aristocrats had fallen into ruin, this great noble family was the only one that mysteriously survived. Not only did it survive, but the family's fortune in material terms was even stronger than before the war.²¹

Before the war, Ogawara was a member of the House of Peers, an extremely high position, and even after the war, unlike other fallen aristocrats, he survived as a great aristocrat (= marquis), a person of status, honor, and wealth. Takehiko's father was deeply fascinated by Ogawara's personality.

There was no longer any such thing as a "lord-like lord" at all. Even the court nobles had become very commoner-like. The Gozen²² of Ogawara, then, is a lord of the olden times. People today do not know what it means to be a great nobleman. The insight, elegance, and grandeur of a lord are truly indescribable. Feudalism is considered to be a bad thing in every way, but if it were not for feudalism, people of that kind would not have been born.²³

Ogawara was from a family of "tono",²⁴ this distinction had disappeared from postwar democratic society, but he was positively evaluated as having a feudal elegance. As for Ogawara's political theory, he said, "It's Hitler. If one Hitler does not come out, there is nothing we can do. But it shouldn't be a Hitler who goes to war against the world. I think that a Hitler who can unify national opinion without doing so, a Hitler who is better

²¹ R. Edogawa, "Kenin Gengi", in *Edogawa Ranpo zenshū*, Vol. 17, Tokyo, Kōbunsha, 2005, pp. 211-212.

²² Your Lordship.

²³ *Ivi*, p. 213.

²⁴ Feudal lords.

than Hitler, must come out".²⁵ Thus, Ogawara still holds the imperialist way of thinking prevalent in modern Japan up to and during World War II. Even after the end of the war, he is still portrayed as a person who inherited the wartime ideology.

Yumiko, on the other hand, stands in contrast to Ogawara:

The young wife, Yumiko, was a princess of a former noble family of feudal lords who had fallen due to the war. Her parents had both died of illness in the aftermath of the war, leaving her and her brother alone. Yumiko's brother had now taken a wife and returned to a wealthy life. Yumiko was twenty-seven years old, less than half the age of the Ogawara family.²⁶

A fallen aristocrat, her parents had died of illness due to the war, and she and Ogawara were unbalanced in their marriage, with a 27-year age difference. She entered the marriage to make ends meet. In other words, both were aristocrats before the war, but after the war experience, one recovered and the other fell. The side that lost its property and parents in the war is portrayed as a serial killer, who tries to frame a successful man, who has remained the same after the war, as a suspect in a serial murder, make it look like a suicide, kill him, and take his property. Yumiko's crime is also a metaphor for the victims who have suffered the "wound" of having their families destroyed by their experiences of war, and who are taking revenge on wartime Japan. Yumiko is a representative example of the upper class who fell due to postwar agrarian reform, the abolition of the nobility, the dismantling of *zaibatsu*,²⁷ and the introduction of property taxes, etc. She is also typical of the "*Shayō-zoku*," a

²⁵ *Ivi*, p. 231.

²⁶ *Ivi*, p. 221.

²⁷ Business empire.

term made popular by Osamu Dazai's 1947 novel "Shayō"(The Setting Sun), which depicted such fallen aristocracy.

Yumiko also criticizes Ogawara's consciousness of himself as master and separate from his employees. She asks Takehiko, "So you are also a feudalist? Do you have a sense of class? Are you stepping back, thinking of us as masters and them as employees? I think we are all the same. I think everyone is the same, whether it is the master, you, Mr. Murakoshi, or Mr. Himeda".²⁸ This is, of course, a dangerous temptation that could lead to murder, but it also shows Yumiko's rejection of Ogawara's "feudal" thinking. But that does not mean that Yumiko speaks for the postwar democratic society. Yumiko herself recognizes the abnormal psychology of killing out of love as "mental illness" from the perspective of society, but she also says, "I still don't understand how it is that the character and habits of the majority of people are correct and the character of the very few who are different from them is considered a disease. What does 'right' mean? Is it majority rule?".²⁹ She is also skeptical of social justice determined by majority rule. Yumiko is a potential victim of the twists and turns of war, and does not fit in to either the wartime or the postwar era.

Even more suggestive is the climactic scene in which Yumiko attempts to murder Takehiko in an air-raid shelter. Yumiko seduces Takehiko into a secret meeting in the air-raid shelter.

When they reach the middle of the field, even with the night vision, they can see a black hole in the grass with a gaping mouth. I came here. I've prepared a flashlight, so I'll be fine. Are you scared? I wasn't afraid, but it felt a little creepy. Besides, this kind of overly eccentric place was not Takehiko's cup of

²⁸ *Ivi*, p. 238.

²⁹ *Ivi*, p. 452.

tea. But standing there was the beautiful Mrs. Yumiko. This beautiful person against this gruesome background. This was the kind of subject matter that Ukiyoe artists of the Meiji era had in mind when they created their paintings. No, it might be more the world of Kyoka.³⁰ Takehiko gradually became interested in this mysterious meeting place through these associations. A strange desire began to well up in him.³¹

The air-raid shelter in this work is a place that still retains memories of the war.

The center of the air-raid shelter was a room of about three tatami mats in size, with concrete on all sides. The concrete floor was dry, probably due to the high ground and good drainage, and it was not at all damp as I had expected. Today was a warm day for December, but it was even warmer inside the air-raid shelter than inside a normal room.³²

The eerie air-raid shelter, a space that narrowly separated one from death by air-raid, was perceived by Takehiko as an air-tight, warm, and cozy space. Behind this perception lies his desire to return to the womb.

Takehiko Shoji had a proclivity to prefer being enveloped by the object rather than enveloping it. (Omitted) It was about three years ago, when I read a book on psychoanalysis, that I learned that this was, after all, nostalgia. It was called 'in utero desire' or 'in utero illusion'. It is an extension of the baby's small arms and legs shrinking after leaving the womb. It is a desire to return to the narrow, dark, and warm womb from which they came, terrified of the vague outside world.³³

³⁰ Izumi Kyoka (1873-1939). Writer of fantasy literature.

³¹ R. Edogawa, "Kenin Gengi", op. cit., p. 423.

³² *Ivi*, p. 424.

³³ *Ivi*, pp. 234-235.

In 1933, Ranpo attended a psychoanalytic study group led by psychologist Otsuki Kenji. He also frequently used the motif of hiding in a closed space and enjoying pleasure alone in *Ningen Isu* (*The Human Chair*, 1925), in which the protagonist hides in a woman's chair; *Yaneura no Sanposha* (*The Stalker in the Attic*, 1925), in which the protagonist roams and murders in an apartment attic, and *Kagami Jigoku* (*The Hell of Mirrors*, 1926), in which the protagonist enters a sphere with the inside front surface pasted with mirrors. Takehiko's desire to be in utero is undoubtedly a reference to Sigmund Freud's psychoanalysis. From this "desire in utero", Takehiko recognizes Yumiko as a "typical woman" who wraps herself around a man.³⁴ Yumiko tries to seduce Takehiko and strangle him to death, but Takehiko does not resist and even desires it.

Whispering, her arms are getting stronger again. My head throbbed and I found it hard to breathe. But Takehiko did not resist. Not only was he unable to resist because his hands and feet were bound. He did not want to resist. He was willing to be killed. He even thought he would be happy if he was killed.³⁵

Against the gruesome background of an air-raid shelter, he felt a strange lust for a beautiful person and even thought that he would be glad if she killed him. As Ranpo, who bought and read both volumes of Freud's *Psychoanalytic Compendium* (Ars, 15 volumes) and *The Complete Works of Freudian Psychoanalysis* (Shunyodo, 10 volumes) published between 1929 and 1933,³⁶ it is possible that the concepts of Eros and Thanatos proposed by Freud in his *Beyond the Pleasure Principle* (1920) and other writings were at play in Ranpo's life.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 428.

³⁶ R. Edogawa, "Tantei-Shōsetu Yonjūnen I", op. cit., p. 544.

As in *Idainaru Yume* and *Bōkūgō*, there is a coexistence of beauty and death, and *Kenin Gengi* also suggests that death and gruesomeness can be a kind of pleasure in the space left filled with wartime memories in postwar society. This may be connected to the fact that Yumiko is a fallen aristocrat and a murderer for whom “murder is the ultimate expression of lust.”

In this eerie but comfortable space that connects the wartime and postwar periods, those who have suffered “wounds” from the twists and turns of the times engage in sexual love and murder. The phantasmagoria of war, in which dystopia and utopia are inextricably linked, where multifaceted and conflicting values coexist, is summed up in the murder scene in the bomb shelter. In the midst of the life-and-death struggle of the air-raids, Ranpo wrote: “I was admiring the sea of fire” and “The scene of the entire boulevard covered with fire was still beautiful. It was an amazing sight.”³⁷ Describing a secret love affair in the darkness of an air-raid shelter, he wrote:

The bomb shelter, which had forgotten air-raids for ten years, was not at all like a storehouse or a basement, but something like a natural cave. The funnel-shaped light from a flashlight placed elevated on the floor illuminated the concrete ceiling, and in the faint reflected light, three men and women crouched in bizarre ways that could not be seen in an ordinary room.³⁸

Yumiko attempts to murder Takehiko, and detective Akechi prevents her from doing so. The setting of the air-raid shelter in this climactic scene was highly acclaimed even at the time. An article in 1955 stated that:

The most talked-about story of the month was the completion of Edogawa Ranpo's novel, *Kenin Gengi*. He declared his intention to

³⁷ R. Edogawa, “Bōkūgō”, op. cit., p.18.

³⁸ R. Edogawa, “Kenin Gengi”, op. cit., p. 446.

return to the front lines at a party to celebrate his 60th birthday, and he has been whispering about his ambition to write a full-length novel every chance he gets for the past ten years. The motive for the murder was absurd. Perhaps the bizarre psychological analysis is symbolized by the praying mantis, which was whispered about in the glow of the flashlight in the air-raid shelter cut off from the outside world. It is true that the author, who knew the techniques of the *Honkaku* genre, set the scene with great calculation, and of course, it can be called a first-class work.³⁹

4. Conclusion

Edogawa Ranpo incorporated the war into both his '*Honkaku*' and '*Henkaku*' works, with a particular focus on the motifs of air-raids and air-raid shelters. This is thought to be deeply related to his own experience of air-raids as a vice president of Tonari Gumi and head of the Air-raid Guidance Section. Air-raids and air-raid shelters are depicted as places where beauty, sexuality, and the desire for death are inextricably linked, and the dystopia of war is presented in the text as a phantasmagoria, a momentary utopia. Ichikawa Seiichi, the narrator of *Bōkūgō*, says, "Peace is, of course, the right thing to do. No one has any objection to it. However, he felt a strange sense of purpose in life during wartime". He continues, "Right before Tokyo was burnt to the ground, in the midst of the screaming. It was not one's purpose in life to risk one's life for one's country, one's purpose in life was more unhealthy and anti-social. This is because "human beings are complex creatures", he said, and therefore, "taboos are necessary for human beings, and the fact that taboos are necessary for human beings is evidence of their inherent anti-social nature. This includes the criminal instinct".⁴⁰

³⁹ F. Ishiba, "Tanteishōsetsu Geppyō", op. cit., p. 58.

⁴⁰ R. Edogawa, "Bōkūgō", op. cit., p. 11.

The narrative space that Ranpo developed through the phantasmagoria of war, in which murder and lust or death and pleasure coexist inextricably, irradiates the dark side of the human mind that is repressed in everyday life, as extreme situations release taboos. This is similar to the mechanism of the existence of detective novels, in which crimes are made into stories, and it provides an answer to the question as to why detective novels attract readers not only for their *Honkaku* aspects, in which mysteries are solved through deduction, but also for their *Henkaku* genre expression, in which crimes are recounted in a bizarre and fantastic manner.

Bibliographic references

- Edogawa Ranpo, “Rinji Sōkan Edogawa Ranpo Kanreki Kinen Tokushū gō” (Special Issue: Edogawa Ranpo 60th birthday celebration), *Hōseki*, 9.13 (1954): 157.
- Edogawa Ranpo, “Nanimono (Who Are You)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Edogawa Ranpo)*, Vol. 7, Tokyo, Kōbunsha, 2003.
- Edogawa Ranpo, “Bōkūgō (Air-raid shelter)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Edogawa Ranpo)*, Vol. 19, Tokyo, Kōbunsha, 2004.
- Edogawa Ranpo, “Nihaijin (Two Cripples)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Ranpo Edogawa)*, Vol. 1 Tokyo, Kōbunsha, 2004.
- Edogawa Ranpo, “Idai-naru Yume (The Great Dream)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Edogawa Ranpo)*, Vol. 14, Tokyo, Kōbunsha, 2004.
- Edogawa Ranpo, “Imomushi (The Caterpillar)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Edogawa Ranpo)*, Vol. 3, Tokyo, Kōbunsha, 2005.
- Edogawa Ranpo, “Kenin Gengi (Monster’s Trick)”, in *Edogawa Ranpo zenshū (The Complete Works of Edogawa Ranpo)*, Vol. 17, Tokyo, Kōbunsha, 2005.

- Edogawa Ranpo, “Tantei-Shōsetu Yonjūnen I (*Forty Years of Detective Novels I*)”, in *Edogawa Ranpo zenshū* (*The Complete Works of Edogawa Ranpo*), Vol. 28, Tokyo, Kōbunsha, 2006.
- Edogawa Ranpo, “Tantei-Shōsetu Yonjūnen II (*Forty Years of Detective Novels II*)”, in *Edogawa Ranpo zenshū* (*The Complete Works of Edogawa Ranpo*), Vol. 29, Tokyo, Kōbunsha, 2006.
- Ishiba Fumihiko, “Tanteishōsetsu Geppyō (*Monthly Review of Detective Stories*)”, *Hōseki*, Tokyo, 10.15 (1955): 58–59.
- Ochiai Takayuki, “Edogawa Ranpo Sōsaku Nōto (Shōwa 30): ‘Kenin Gengi’, ‘Kage Otoko’, ‘Tsuki to Tebukuro’, ‘Jūjiro’ to Shōnen Tantei” (*Edogawa Ranpo’s creative notebooks. Showa 30: ‘Kenin Gengi’, ‘Shadow Man’, ‘The Moon and Gloves’, ‘The Crossroad’ and Boys’ Detective*), *Taishū Bunka*, 15 (2016): 55–87.
- Ochiai Takayuki, Sakamoto Hiroshi, Fujii Hidetada, Watanabe Kenji (eds), *Edogawa Ranpo Daijiten* (*Edogawa Ranpo Encyclopedia*), Tokyo, Benseisha, 2021.
- Odagiri Hideo, Fukuoka Seikichi (eds), *Shōwa shoseki Shinbun zasshi hakkin nenpyō* (*Books, Newspapers, and Magazines Prohibited Chronological Table*), Tokyo, Meiji Bibliography, Vol. 1, 1967.
- Taniguchi Motoi, *Senzen sengo itan bungakuron. Kisō to hankotsu* (*Prewar and Postwar Divergent Literature: Eccentricity and Rebellion*), Tokyo, Shinten-sha, 2009.
- Taniguchi Motoi, *Henkaku tantei shōsetsu nyūmon* (*Introduction to Henkaku Detective Stories*), Tokyo, Iwanami Shoten, 2013.

Abstracts

Nella Arambasin, *Le corps intermédial : jouer avec le spectre des images pour survivre à la mort dans les camps*

La letteratura concentrazionaria viene affrontata dalla prospettiva intermediale delle rappresentazioni spettrali, per capire come un dispositivo mentale e visivo (cinematografico, pittorico, teatrale) abbia potuto permettere ai prigionieri di resistere alla morte. In particolare, vengono analizzati tre testi: *Proust contre la déchéance* (1940-1941) di Joseph Czapski, *Spectres, mes compagnons* (1942-1944) di Charlotte Delbo e *La peinture à Dora* (1946) di François Le Lionnais. Gli autori non solo evidenziano la natura spettrale della propria esistenza, ma producono anche un gioco medianico in grado di trasformare l'illusione della vita in un potere liberatorio.

Luca Capponcelli, *Il muro di S. Karma. Alterazioni del passato coloniale e del Giappone postbellico in Abe Kōbō*

In queste pagine si propone una lettura del romanzo di Abe Kōbō *S.Karma shi no hanzai* (*il crimine del Signor S. Karma*, 1951) come reinterpretazione in chiave surreale e visionaria del passato coloniale in Manciuria e del Giappone postbellico sotto occupazione americana. In particolare, sarà esaminata la decostruzione dell'Io del protagonista che si articola su più livelli: la perdita del nome, il processo surreale in cui Karma figura come imputato, il rapporto tra linguaggio ed esperienza visiva, quest'ultima determinante per l'ingresso nella surrealtà e per la successiva metamorfosi in muro del protagonista. Tali trasformazioni sollecitano, inoltre, una riflessione sui molteplici significati che è possibile attribuire alla figura del padre.

Roberta Coglitore, *Fantasmagoria: un dispositivo letterario*

La prospettiva della cultura visuale permette di mettere a fuoco le caratteristiche della fantasmagoria ottocentesca e considerarne le riprese novecentesche e contemporanee in ambito letterario e artistico, sia nel senso

metaforico del fantasmagorico, che insiste sulla episodicità e frammentarietà delle apparizioni spettrali, sia nel senso di un'indagine sui limiti del visibile e del percepibile, anche all'interno di un'esperienza immersiva. L'analisi del dispositivo ottico – reinterpretato come strumento, apparato, assemblaggio, concetto – da Foucault a Deleuze, da Casetti a Gunning, da Cometa ad Albera e Tortajada, restituisce alla teoria e alla pratica della letteratura un ruolo centrale, inaugurato da Max Milner nella relazione tra fantasmagoria e fantastico. In questa prospettiva, la teoria del fantastico di Roger Caillois nutre l'immaginario e la fantasmagoria, perché da un lato, segna un momento di crisi, come nell'angoscia della fantascienza letteraria, e dall'altro, rivaluta la *spectatorship* incarnata, biologica ed eco-mediale che ritroviamo nella nostra contemporaneità.

Antonio Del Castello, *Fantasmagorie di guerra in Italia: dai giornali di trincea a Stuparich e Malaparte*

Nel solco degli studi che hanno indagato il rapporto tra dispositivi della visione e opere letterarie, il saggio propone un'analisi di memorie e scritture popolari, di illustrazioni di giornali di trincea e di opere letterarie, in particolare di Stuparich e Malaparte, per mostrare come un immaginario condiviso da produzioni così eterogenee possa essere compreso solo alla luce di un'alterazione radicale delle abitudini percettive degli autori reduci dalla Grande Guerra. Su questa base si presenta una nozione di "fantasmagoria" declinata in chiave sia retorica che narratologica, ma in ogni caso legata all'esigenza di elaborare letterariamente un'esperienza che si è mostrata da subito incomunicabile in chiave di resoconto puramente realistico.

Margherita Malta, *Illusoria-mente: 'l'avventura invisibile' in Aveux non avenues di Claude Cahun*

In *Aveux non avenues*, Claude Cahun intreccia parola e immagine in un'opera che sfugge a ogni definizione, sovvertendo convenzioni artistiche, letterarie e identitarie. Attraverso simboli ricorrenti come la maschera, lo specchio e l'occhio, e mediante una scrittura frammentaria intensificata dal fotomontaggio, Cahun frantuma le certezze del soggetto, facendo della metamorfosi una strategia di resistenza e di

autoaffermazione. Sogno e surrealtà non offrono vie di fuga, ma strumenti per riscrivere il reale, lasciando il lettore sospeso in un gioco di riflessi in cui l'io si dissolve e si ricompone all'infinito.

Cristina Mineo, *Montmartre sous les bombes : éclats de guerre et de mots dans Féerie pour une autre fois II* de Louis-Ferdinand Céline

L'articolo analizza il modo in cui Louis-Ferdinand Céline rappresenta il bombardamento di Montmartre da parte degli Alleati nelle diverse versioni di *Féerie pour une autre fois II*. Attraverso l'esame delle figure retoriche, della sintassi e delle immagini che utilizzano il dispositivo fantasmagorico, questo studio evidenzia l'evoluzione del testo nel corso delle varie riscritture. La violenza di questo tragico evento viene trasmessa attraverso la decostruzione della frase, l'uso di immagini suggestive e la trasposizione della realtà. Il confronto tra le versioni preliminari evidenzia la sperimentazione stilistica che ha portato ad adattare il linguaggio per evocare il cataclisma.

Giovanni Testa, *La città, la camera e il grande occhio. La riflessione identitaria tra spazi reali e fantasmagorici* in *Un homme qui dort* di Georges Perec

Il contributo analizza gli spazi reali e fantasmagorici percorsi dal «tu» nel romanzo di Georges Perec, *Un homme qui dort*, e come la loro funzione eserciti un ruolo determinante sia come punto di rottura della narrazione, sia come svelamento degli stati di coscienza verso una riflessione identitaria propria sia al personaggio narrativo che all'autore stesso.

Come nella lanterna magica, Perec ci propone così le esperienze pre-oniriche e le rielaborazioni della realtà attraverso immagini familiari e ossessive, enigmi senza soluzioni e rappresentazioni fantasmagoriche dotate di un senso che questo contributo tenterà di decifrare.

Daniela Tononi, *La fantasmagoria e il superamento del fantastico ottocentesco. Nuove forme dell'immaginario nella letteratura della Grande Guerra*

A partire dalla Prima guerra mondiale, la fantasmagoria si trasforma, passando da semplice strumento estetico a figura stilistica in grado di

esprimere il profondo cambiamento del reale dovuto al conflitto. L'immaginario, tradizionalmente usato per compensare una realtà deludente, diventa un mezzo per comprendere una realtà assurda e incomprensibile. Il fantastico sociale di autori come Mac Orlan integra l'immaginario con la realtà storica e sociale, trasfigurando la guerra in un "fantastico dolorosamente vissuto". In *Les Poissons morts* (1917), Mac Orlan trasforma lo spazio della guerra in un luogo di visioni surreali, dove la guerra stessa diventa agente di trasformazione della realtà. Altri autori come Henri Barbusse, con il suo *Le Feu* (1916), esplorano la guerra come esperienza fisica e mentale devastante, utilizzando la fantasmagoria per trasfigurare la realtà e dare forma alla sofferenza dei soldati. In entrambi i casi, la guerra non è solo un evento storico, ma un'esperienza che trasfigura l'individuo e il suo ambiente, creando un nuovo tipo di visione e un immaginario in grado di rivelare l'invisibile e l'inconoscibile della realtà storica.

Suzuki Yūsaku, *The trauma of the Pacific War in the works of Edogawa Ranpo*

L'autore di romanzi di investigazione Edogawa Ranpo fece spesso della guerra un tema centrale. Le sue opere giovanili, come *Nihajjin* (*I due storpi*, 1924) e *Imomushi* (*Il bruco*, 1929) raffiguravano reduci invalidi, mentre *Nanimono* (*Chi sei*, 1929) trattava il tema della diserzione dalla leva militare. Questo saggio esplora come le esperienze vissute da Ranpo durante la guerra, in particolare i bombardamenti su Tokyo, cui assistette mentre si trovava nel quartiere di Ikebukuro, abbiano influenzato la sua produzione successiva. Racconti come *Idainaru yume* (*Il grande sogno*, 1943-44), *Kenin Gengi* (*L'inganno del mostro*, 1954-55) e *Bōkūgō* (*Il rifugio antiaereo*, 1955) sfruttano lo sfondo caotico dei bombardamenti per indagare il delitto, la sessualità e un senso distorto della bellezza. Il saggio analizza come la distopia di Ranpo vada a intrecciarsi con utopie effimere, dove bellezza e sessualità convivono con la morte in scenari estremi come i bombardamenti aerei.

Giulia Zoli, *Soglie del visibile: la scrittura fantasmagorica di Charlotte Delbo*

L'articolo esplora il ruolo della fantasmagoria nella trilogia di Auschwitz di Charlotte Delbo, analizzandola come uno strumento narra-

tivo per rappresentare il trauma della deportazione. Attraverso un approccio interdisciplinare che include le teorie di Max Milner, Roger Caillois e Tom Gunning, la fantasmagoria viene interpretata come un dispositivo estetico che opera su margini e soglie: tra realtà e illusione, memoria e immaginazione, vivi e morti. L'analisi si sviluppa in tre categorie principali – tempi, spazi e corpi – che permettono di rintracciare le principali distorsioni narrative e visive nei testi di Delbo: la frammentazione temporale, la descrizione perturbante degli spazi e la metamorfosi dei corpi in presenze spettrali. Particolare attenzione è riservata alla dimensione sensoriale e al linguaggio poetico dell'autrice, caratterizzato da figure retoriche, luci e ombre, e un uso evocativo dei colori. L'articolo si conclude riflettendo sulla funzione della fantasmagoria come membrana porosa che consente l'attraversamento tra mondi apparentemente separati e trasforma la scrittura in gesto di resistenza creativa e tentativo di rappresentare l'indicibile.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2025



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Se da una parte nella letteratura è forte la necessità di una restituzione storiografica e autentica dell'esperienza della guerra dall'altra vi è l'esigenza di una narrazione alterata del reale atta a svelare le fragilità, le paure e soprattutto le strategie psichiche legate all'istinto di sopravvivenza dal trauma. Tra Italia, Francia e Giappone, i diversi autori affrontano qui lo spaventoso tema della guerra, tra indicibile e non mostrabile, nel tentativo di (ri)costruire una realtà alterata in grado di evocare da una parte l'esaltazione surreale del conflitto o di trasfigurare l'orrore attraverso il potere dell'illusione fantasmagorica. L'alterazione del trauma bellico nelle letterature contemporanee occidentali e nipponica riguarda le diverse espressioni narrative e figurative relative alla Prima e alla Seconda Guerra mondiale, per quanto concerne l'Europa, e alle conseguenze del conflitto del Pacifico per quanto riguarda il Giappone, e si focalizza prevalentemente sulla reazione trasfigurata di una dissociazione necessaria dal reale traumatico che si riconfigura nelle opere qui trattate nella sua più difforme e salvifica manipolazione fantasmagorica.

FABRIZIO IMPELLIZZERI è professore ordinario di Letteratura francese presso l'Università di Catania. Si occupa prevalentemente delle riscritture del sé, dell'autosociobiografia, della *banlieuepoétique*, della postmigrazione, della letteratura industriale *fin de siècle*, del dandismo, dello studio della sublimazione erotica, dell'intersemiotica e della cine-letteratura tra Ottocento e XXI secolo.

LUCA CAPPONCELLI è professore associato di lingua e letteratura giapponese presso l'Università di Catania. Studia poesia e narrativa giapponese moderna e postmoderna, con attenzione alla disarticolazione psichica e corporea dell'io, esplorata attraverso i temi di malattia, metamorfosi, *doppelgänger* e identità cyborg.

MARTINA GUCCIONE è dottoranda di Letteratura francese presso l'Università di Catania. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulle produzioni autosociobiografiche e sulle riscritture dell'io dell'estremo contemporaneo francese e francofono mediterraneo tra questioni identitarie, translinguismo e post-migrazione.