

Dottorato di Ricerca in Visual and Media Studies

Ciclo XXXII

Curriculum in Writing, Translation, Creativity

Past, Games and Miracles.
**Intersemiosi e metamoderno nelle opere
di Neil Jordan**

Maria Elisa Salemi

Matricola n. 1011925

Tutor: Prof. Fabio Vittorini

Cotutore: Dott. Francesco Laurenti

Coordinatore: Prof. Vincenzo Trione

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

Sommario

Introduzione – Le narrazioni di Neil Jordan tra modernismo, postmodernismo e metamodernismo	1
Ringraziamenti	11
Sezione I.....	12
Che cos'è la traduzione intersemiotica	12
A partire dal testo: il concetto di autorialità, le opere-mondo, le opere aperte.....	21
Dall'albero, al labirinto, al rizoma: il pensiero dell'opera aperta.....	39
Dall'opera aperta all'ipertesto.....	54
La traduzione intersemiotica oggi: rimediazione, ipermediazione, immediatezza.....	68
Lettore empirico e lettore modello.....	77
<i>When worlds collide</i> : gli ambienti di convergenza mediale e gli ecosistemi narrativi	86
Sezione II.....	95
Identità e straniamento in <i>The Dream of a Beast</i> e <i>The Crying Game</i>	95
<i>The Dream of a Beast</i> (1983).....	98
<i>The Crying Game</i> (1992)	110
«A lone, Promethean figure»: il ritratto di Eamon de Valera in <i>A Love</i> , <i>The Past</i> e <i>Michael Collins</i>	121
<i>A Love</i> (1976).....	129
<i>The Past</i> (1980).....	134

<i>Michael Collins</i> (1996)	139
Devouring Mother Ireland: le forme della violenza in <i>Mona Lisa</i> e <i>The Butcher Boy</i>	148
<i>Mona Lisa</i> (1986).....	154
<i>The Butcher Boy</i> (1997)	165
I vampiri postumani di <i>Interview with the Vampire</i> e la crisi del postmoderno in <i>Byzantium</i>	191
<i>Interview with the Vampire</i> (1994)	201
<i>Byzantium</i> (2012)	219
Appendice 1	231
Intervista a Declan Kiberd	231
Appendice 2.....	242
«To Neil Jordan from Sinéad O’ Connor».....	242
Filmografia e bibliografia dell’autore	243
Opere letterarie.....	243
Filmografia	244
Bibliografia.....	259
Sezione I.....	259
Sezione II	271
Riviste e giornali	281

Introduzione – Le narrazioni di Neil Jordan tra modernismo, postmodernismo e metamodernismo

He played later on the piano in the clubhouse with the dud notes, all the songs, all the trivial mythologies whose significance he never questioned. It was as if he was fingering through his years and as he played he began to forget the melodies of all those goodbyes and heartaches, letting his fingers take him where they wanted to – trying to imitate that sound like a river he had just heard.¹

But the frenzy whereby virtually anything in the present is appealed to for testimony as to the latter's uniqueness and radical difference from earlier moments of human time does indeed strike one sometimes as harbouring a pathology distinctively autoreferential, as though our utter forgetfulness of the past exhausted itself in the vacant but mesmerized contemplation of a schizophrenic present that is incomparable virtually by definition.²

Neil Jordan è nato a Sligo il 25 febbraio del 1950. Figlio di una pittrice e un insegnante, a sei anni si trasferisce con la famiglia a Dublino, dove frequenta il St. Paul's College a Clontarf. È un ragazzo vispo, forse anche troppo, rispetto ai ritmi scolastici imposti dai suoi maestri. Jordan si annoiava e spesso preferiva leggere di nascosto autori come Dostoevskij alle lezioni di inglese, procurandosi ammonizioni e aspri rimproveri dal padre. I suoi primi esperimenti di scrittura creativa, più che un inno alla spensieratezza giovanile, soddisfano il desiderio adolescenziale di Jordan di ribellarsi alle tradizioni e alle regole imposte da una

¹ Neil Jordan, "Night in Tunisia", in Id. *Night In Tunisia* (1976), Londra, The Hogarth Press, 1989, p. 62.

² Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. xii.

generazione, quella del padre, già lontana anni luce. Scrive *Sunday Lunch*, un racconto dedicato alla noia dei pranzi della domenica.

Questo lavoro di tesi prende ispirazione da uno degli autori e registi più importanti del panorama irlandese contemporaneo, in quanto Neil Jordan ha saputo incarnare come pochi lo spirito del cinema postmoderno occidentale. Il suo percorso da scrittore consapevole a regista impegnato pervade ogni opera, edita o meno, creando un universo organico e tangibile, personale ma allo stesso tempo universalmente riconoscibile. Nelle numerose interviste rilasciate nel corso degli anni, Jordan concede spesso uno spaccato di quella che è stata la sua vita prima e dopo aver realizzato che avrebbe potuto occuparsi di cinema e diventare regista: la tradizione letteraria irlandese, per Jordan, è un rassicurante caposaldo della sua cultura ma allo stesso tempo un'ombra minacciosa e soffocante. Continuare a scrivere da romanziere, dunque, non sarebbe mai stato un atto di ribellione: «when I began to make movies, I felt a huge internal conflict because I was dealing with a medium that had basically nothing to do with words, which I loved»³.

Prima che Neil Jordan iniziasse a imprimere su pellicola i paesaggi irlandesi di *Angel* o gli scorci della capitale in *Michael Collins*, nessun altro regista irlandese lo aveva mai fatto. L'ispirazione per Jordan proviene dai film americani, da Federico Fellini, da Akira Kurosawa. Manca quel senso di identità e di conforto che solo un artista oriundo riesce a esprimere nella sua opera che parla della sua terra. Una situazione di totale sbilanciamento: da una parte le parole, la pagina scritta, satura di intelligenza irlandese; dall'altra le immagini, il cinematografo, un canovaccio vuoto. In questa sede si è voluto inquadrare la produzione filmica di Neil Jordan entro la cornice del cinema occidentale modernista e postmodernista,

³ Mario Falsetto, "Conversation with Neil Jordan", in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 5.

senza soffermarsi troppo sulla visione strettamente nazionale: «when looked at as an industry, cinema is not a national but an international business, in which different nations do not compete on the same terms»⁴.

Come osservato da Ruth Barton, l'assenza di una industria cinematografica irlandese per la quasi totalità del Novecento ha per molti aspetti «inhibited the evolution of a distinct Irish cinematic language»⁵. Ciononostante, un tratto distintivo di Jordan regista rispetto ai suoi conterranei è sempre stata la profonda consapevolezza della natura internazionale del cinema, inteso sia come industria che come forma puramente artistica e poetica. In una recente intervista, l'attore Cillian Murphy sostiene tale tesi dichiarando che

he's a world director first and foremost; his movies are loved by everyone all over the world, and even though he deals with Irish themes, he's also dealt with themes as far removed from Irish topics as you can get. There isn't a great visual history in Irish cinema, you know what I mean? Great storytelling, but . . . I think he has the visual flair. I think his films always look beautiful, and they're always interesting.⁶

L'*enjeu* creativo di Jordan si muove tra arte e industria, tra identità irlandese e cosmopolita, polarità endemiche che si alternano e modulano nella semiosfera che Stephen Rea definisce *Jordanland*⁷ e che coinvolge stili, storie, mezzi di comunicazione. Narrativa breve o romanzo, lungometraggi, serie televisive, ebook; tradizione, avanguardia, canone; l'identità, la grande storia, la fiaba gotica:

⁴ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 37.

⁵ Ruth Barton, *Irish National Cinema*, Londra, Routledge, 2004, p. 10.

⁶ Lir Mac Cárthaigh, "Songs of Innocence" (2006), in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 131.

⁷ Stephen Rea, "Foreword", in Carole Zucker, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, Londra-New York, Wallflower press, 2008, p. ix.

tutto per Jordan diviene un contingente creativo, uno strumento nella cassetta dei suoi attrezzi.

Appare evidente, a questo punto, quanto un tale esempio esiga una speculazione che coinvolge indistintamente letteratura e cinema, teoria della traduzione e comparatistica, lavoro d'archivio e inchiesta. Nel tentativo di tracciare un percorso lineare (ma non troppo) e che riesca a coinvolgere tutti gli ambiti sopracitati, si è voluto dividere l'apparato teorico di questo lavoro di tesi in due macroaree: la prima si sofferma sull'evoluzione della figura dell'autore, il suo rapporto con il testo e sul concetto di opera aperta come punto di partenza della dinamica intersemiotica; la seconda analizza i rapporti osmotici tra il testo e l'ambiente socioculturale e mediale. Perimetrare le teorie afferenti alla traduzione intersemiotica partendo dai dibattiti coevi a Neil Jordan ha lo scopo di creare un parallelismo con le opere nel tentativo di ricostruire un sintagma coerente ed efficace anche a livello sincronico.

La seconda sezione, più esemplificativa che esaustiva, intende focalizzarsi su quattro temi affrontati da Jordan attraverso varie opere, sia letterarie che filmiche, spesso prodotte sotto circostanze e in tempi diversi. Come risulta chiaro dalle premesse introduttive, le opere selezionate vengono prese in esame non perché esse siano le uniche ad affrontare tali tematiche, ma perché con esse è stato più semplice approfondirle, amplificarle, investigarle in maniera trasversale e atipica. Il primo capitolo di questa seconda sezione è dedicato alla questione dell'identità: in linea con la tendenza postmodernista, tale concetto è tutt'altro che saldo e definito. *The Crying Game* e *The Dream Of a Beast*, con i loro titoli già fortemente ossimorici, rivelano quanto la natura dell'identità stessa non sia altro che un concetto statico destinato, nella metamodernità, a diventare più uno spettro, un range entro il quale riconoscersi, con la stessa libertà di scegliere e costruire ogni giorno la propria *raison d'être*. L'idea di associare l'identità allo

straniamento, attingendo sia al linguaggio psicanalitico che a quello cinematografico, vuole sottolineare con forza tale tesi. Il secondo capitolo è dedicato alla grande storia d'Irlanda, sintetizzata nella figura del primo ministro Eamon De Valera. Attraverso la triangolazione di un romanzo (*The Past*), una short story (*A Love*) e un lungometraggio (*Michael Collins*), è stato possibile non solo vedere la dimensione diacronica del personaggio storico agli occhi del regista e scrittore nell'arco di circa venti anni, ma anche le evoluzioni tecniche e narrative che ne coinvolgono lo storytelling. Nei luoghi dove conflitto pubblico e vita privata convergono, Neil Jordan lascia in filigrana numerosi elementi metatestuali e metamediali che ne caratterizzano le narrazioni. Il terzo, intenso capitolo è dedicato a una figura presente nella quasi totalità delle opere di Neil Jordan, in quanto afferente a un archetipo universale, scabroso, perturbante: la *devouring mother*, l'anti-madre atavica. In *Mona Lisa* è la città di Londra, novella Babilonia con le sue strade oscure e le sue anime corrotte, a perpetrare la violenza sui corpi delle giovani donne e avallare una visione machista dell'uomo dominante e padrone; le donne di *The Butcher Boy*, parimenti, sono delle madri fallite o assenti, incapaci di ricoprire il ruolo archetipico della figura materna. Il capitolo intende partire da tali riflessioni per comprendere la dimensione dialogica e sinestetica tra i due testi. Il capitolo conclusivo, dedicato a un altro archetipo, coinvolge due testi che già apparentemente possono essere categorizzabili: *Interview with the Vampire* e *Byzantium* affrontano il tema del vampirismo, ma più che un parallelismo è possibile rintracciare una forma di continuità tra i due testi. Una nuova prospettiva proposta in questa sede coinvolge il vampiro come metafora della mente estesa e del *posthuman*, rielaborata e condotta verso la decadenza dell'"epoca umana" vissuta appieno da Jordan: è il canto del cigno del postmodernismo?

A questa domanda, per ovvi motivi, non occorre risposta: nella maggior parte della produzione cinematografica e buona parte della produzione letteraria Jordan sfrutta tecniche e tropi postmoderni con facilità e sicurezza, ma è anche vero che rimane tangibile il desiderio verso un modo critico di inquadrare la società occidentale, tipico del modernismo. La “cassetta degli attrezzi postmoderni”, dunque, potrebbe servire a Jordan non tanto per un *engagement* serio, quanto più per stupire se stesso e il pubblico. Occorre specificare che tale mancanza di risoluzione è parte integrante del processo culturale che caratterizza la cultura postmodernista, non soltanto in termini letterari o cinematografici, ma soprattutto a partire dall’architettura, dalle scienze storiche e politiche, dalla filosofia e dalla sociologia, come specificato da Fredric Jameson nell’introduzione al suo fondamentale saggio *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*⁸ del 1991. Per Neil Jordan avvicinarsi al postmodernismo, come abbiamo già sottolineato, diventa una necessità intima, non tanto un’adesione alla corrente come «a style but rather as a cultural dominant»⁹. L’autore e regista irlandese diventa un punto di snodo tra modernismo e postmodernismo, e non solo.

Riprendendo gli studi di Fabio Vittorini, che coniuga la visione di Jameson con quella più analitica del politologo Francis Fukuyama¹⁰, si vuole riflettere sul background sociopolitico entro il quale Jordan vive e opera:

il coraggio, l’immaginazione e l’idealismo che dagli anni Sessanta avevano sostenuto le lotte per la pace, per i diritti delle minoranze, per l’equità sociale e per la libertà di costume sono riassorbiti negli anni Ottanta da un individualismo

⁸ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. i-xxii.

⁹ Ivi, p. 4.

¹⁰ Cfr. Francis Fukuyama, *The End of History?*, in «The National Interest», n. 16, estate 1989, p. 4.

distaccato e competitivo, corrispettivo disinvolto del liberismo economico dominante. Assaporata una qualche forma di liberazione sessuale e sociale, a contatto con un benessere sempre più diffuso che si trasforma presto in consumismo [...] Il soggetto liberato viene fagocitato dalla sua stessa libertà in un universo autosufficiente, rispecchiato senza frizioni dall'autosufficienza delle forme della narrativa postmoderna: l'autoriflessione narcisistica si esprime in metadiscorsività.¹¹

È evidente quanto il rapporto tra società, situazione economica e percezione di sé abbia avuto una convergenza nelle pratiche postmoderne, in un ambiente culturale dove si fa fatica a distinguere i confini tra reale e immaginato, tra narratività e metanarratività, tra storia e anti-storia. Vittorini però tiene a specificare quanto tale visione negativamente connotata ha trovato larga condivisione in quello che può essere considerato il periodo di fine dell'episteme postmoderna, sebbene «intrisa fin dall'inizio di senso della fine»¹². In effetti, è proprio quel punto interrogativo nel titolo dell'articolo di Fukuyama, *The End of History?*, a renderlo così squisitamente postmoderno. Occorre attendere circa venti anni, e l'avvento di internet come autentico mass-media, per ritrattare la visione escatologica della storia con la sua contro-narrazione “oltre” il postmodernismo:

l'individualismo postmoderno è stato riassorbito da un comunitarismo transnazionale reso possibile dalla neonata 'democrazia' di Internet: il collettivo rinasce sotto forma di rete, il gruppo sociale sotto forma di social network.¹³

¹¹ Fabio Vittorini, “Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno”, in Paolo Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 271-272.

¹² Ivi, p. 272.

¹³ Ivi, p. 273.

A cogliere l'occasione è John Arquilla nel 2011, proponendo una “piega” (*Bend*), «some kind of inflection point [...] to look at world events from a point of view that considers “endings” as not so final»¹⁴. Tale argomentazione, che si delinea più come un autentico dibattito filosofico che un “botta e risposta” giornalistico, è un tentativo di mediazione efficace, che delinea una delle caratteristiche peculiari di tutti i movimenti metamodernisti,

configurando un'episteme che si muove pendolarmente tra due poli, caratterizzata proprio dal suo essere movimento, viaggio continuo di andata e ritorno tra la fluidità antinarrativa postmoderna, che destrutturava regimi, identità, generi, culture, privandoli dei pattern narrativi tradizionali del realismo, e il tentativo di ricollocare quella fluidità entro pattern narrativi nuovi, risultanti dalla mediazione tra la derealizzazione disincantante del postmoderno e il realismo incantato del moderno.

Questa riflessione, che potrebbe sembrare un passo indietro verso il modernismo, si rivela feconda per una riflessione verso il futuro delle narrazioni di Jordan. Perché in esse tale movimento oscillatorio è presente, a tratti preponderante, e potrebbe prolungare il riverbero che esse hanno avuto in epoca postmoderna entro le strane leggi delle narrazioni metamoderne. Nel caos produttivo della corsa alla definizione, Linda Hutcheon ha sottolineato quanto «modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempts to chart cultural changes and continuities. Post-postmodernism needs a new label of its own»¹⁵. In questa sede, come verrà spiegato alla fine del sesto capitolo, si vuole

¹⁴ John Arquilla, *The (B)end of History*, in «Foreign Policy», 15 dicembre 2001, (<https://foreignpolicy.com/2011/12/15/the-bend-of-history/>, data di consultazione: 04/11/2019).

¹⁵ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), New York, Taylor & Francis eLibrary, 2004, p. 181.

sfruttare la natura proteiforme della definizione coniata da Alexandra Dumitrescu dell'università Otago nel 2007 e perfezionata da Timotheus Vermeulen e Robin van der Akker dell'università di Radboud di Nimega nel 2010, ma diverse sono le proposte del panorama teorico che orbita intorno alla questione, una su tutte l'*hypermodernism* di Gilles Lipovetsky. Quest'ultima, molto intrigante sin dalle premesse, segna l'epoca in cui «we have moved to the “post” era to the “hyper” era»¹⁶, una stagione umana caratterizzata dall'iperbole, dal consumismo estremo, che vede alla postmodernità come «a transitional stage, a short-lived moment. It is no longer ours»¹⁷. Adottare tale definizione, come appare evidente, porterebbe a un certo conflitto e a una contraddizione in termini rispetto a quanto avallato di seguito.

Il percorso teorico intrapreso intende esplorare il pensiero dietro le dinamiche intersemiotiche presenti nelle opere da un punto di vista che non intende precludere nuove interpretazioni e forme dialogiche, ma che si affaccia alle nuove sfide teoriche in grado di cogliere l'essenza del sintagma storico in cui Neil Jordan vive e opera. Pur consapevoli della continuità temporale e dei legami ontologici tra i tre movimenti culturali occidentali, vi è una profonda differenza nel modo in cui le opere prodotte entro ciascun movimento manipolano la storia:

le grandi narrazioni moderne imprimevano un *telos* alla storia, orientandola temporalmente e causalmente, e la trasformavano in *logos*, ovvero il discorso umano del progresso. Le grandi narrazioni postmoderne demistificavano e deontologizzavano il *logos* distruggendo prima di tutto il tempo e la causalità per sottrarre la storia a un *telos* percepito come artificioso, ideologico e gratuito. Le

¹⁶ Gilles Lipovetsky, “Time Against Time, or The Hypermodern Society” (2004), in David Rudrum, Nicholas Stavris (ed.), *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writing on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Londra, Bloomsbury, 2015, p. 200.

¹⁷ Ivi, p. 201.

grandi narrazioni metamoderne oscillano tra queste due attitudini alla ricerca di una negoziazione estrema, che renda possibile tornare a raccontare la storia a partire da una sorta di ontologia critica¹⁸.

¹⁸ Fabio Vittorini, “Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno”, in Paolo Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, op. cit., p. 282.

Ringraziamenti

Vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti a chi, in questi tre anni di dottorato, si è dimostrato oltremodo disponibile, presente, ed entusiasta dei miei traguardi: prima di chiunque altro, il mio tutor Prof. Fabio Vittorini, il mio co-tutor, Dott. Francesco Laurenti e il coordinatore del Dottorato, Prof. Vincenzo Trione. Ringrazio i coordinatori del progetto di traduzione collaborativa *Fin Again*, Fabio Pedone ed Enrico Terrinoni (UniStraPG), e del forum *Transcollaborate* della Warwick University (Coventry, UK) e Monash University (Melbourne); ringrazio sentitamente la Notre Dame University (South Bend, IN) per aver finanziato la mia presenza all'*IRISH Seminar 2018*, in particolar modo Catherine Wilsdon per l'accoglienza e il Prof. Declan Kiberd per avermi concesso un'intervista esclusiva; Avice-Claire McGovern della National Library of Ireland e Kasandra O'Connell dell'Irish Film Institute per l'infinita pazienza e disponibilità; Marguérite Corporaal (Radboud University) e tutti i colleghi dello IASIL; la James Joyce Italian Foundation nelle figure di Franca Ruggieri (Università Roma Tre) e Serenella Zanotti (Università Roma Tre); il CAIS e i docenti della Concordia University di Montréal.

Last but not least, ringrazio tutti i colleghi, gli amici vecchi e nuovi, il mio compagno e la mia famiglia per avermi supportato e creduto in me, anche quando il vento contro è stato forte.

Sezione I

Che cos'è la traduzione intersemiotica

L'immaginario letterario contemporaneo sembra poggiare saldamente e a diversi livelli sull'interscambio semiotico; un immaginario polimorfico, proteso verso il superamento di secolari tabù estetici¹⁹.

La necessità di un dibattito continuo sulle premesse teoriche e sui meccanismi di base della cosiddetta traduzione intersemiotica parte proprio dalla natura della questione stessa. Nicola Dusi parla di *ridefinizione* della traduzione intersemiotica, lasciando intendere un'evoluzione dinamica, un dibattito costante che sfugge alla staticità della concettualizzazione di un fenomeno che coniuga interpretazione complessa e trasformazione traduttiva tra i testi.

Pare doveroso qui sottolineare che, in alcuni saggi e studi sull'argomento, si parla solo ed esclusivamente di rapporti univoci, bilaterali, tra testi. Lo scopo di questo studio, partendo da tali riflessioni, vuole piuttosto rintracciare i legami endemici tra le opere di Neil Jordan che, come sarà più chiaro in seguito, non possono essere di natura binaria. Se di traduzione intersemiotica si vuol parlare, occorre fare un passo in avanti, esplorando la produzione artistica dell'autore irlandese come un *opus continuum* appartenente a una semiosfera originale e autentica, in costante dialogo con il pubblico e con la realtà esterna. Pur delimitando l'area di interesse, è doveroso partire dalla tripartizione teorizzata da Roman Jakobson, che declina la traduzione in *endolinguistica*, o riformulazione,

¹⁹ Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista* (2014), Milano, Bompiani, 2015, p. 200.

ossia l'interpretazione dei testi linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; *interlinguistica*, o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni per mezzo di un'altra lingua; e *intersemiotica*, o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici²⁰. L'uso del termine interpretazione, come lungamente spiega Umberto Eco, risente della fascinazione che hanno gli studi di Peirce sull'opera di Jakobson, ma che per certi versi sposta il focus sulla creazione del significato e pone interrogativi ancora affascinanti sulla questione. Peirce rimarca in più sedi l'idea di traduzione come interpretazione: il significato di un segno viene espresso interpretandolo attraverso un altro segno. il principio d'interpretanza, «in accordo con la massima pragmatica, [...] stabilisce che ogni più o meno ineffabile “equivalenza” di significato tra due espressioni può essere data solo dall'identità di conseguenze che esse implicano o implicano»²¹.

Il concetto peirceano andrebbe letto in realtà non tanto come equivalenza matematica, né come metafora; Umberto Eco ne suggerisce un'interpretazione sineddolica, la quale affascinò Jakobson al punto tale da elogiare «[Peirce's] definition of meaning as «the translation of a sign into another system of signs»»²². Anche per Susan Petrilli ogni traduzione è un'interpretazione: «tra significato e traduzione intercorre un rapporto di indissolubile interdipendenza»²³. Se la semiosi è la “situazione di rinvio” in cui un segno esiste soltanto perché rimanda

²⁰ Cfr. Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Reuben A. Brower (ed.), *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, corsivo nostro.

²¹ Umberto Eco, “Traduzione e interpretazione”, in *Versus*, vv. 85-86-87, gennaio-dicembre 2000, Milano, Bompiani, 2002, p. 56.

²² Roman Jakobson, *A Few Remarks on Peirce*, in «Modern Language Notes», vol. 92, n. 5, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, dicembre 1977, p. 1029.

²³ Susan Petrilli, *Traduzione e semiosi: considerazioni introduttive*, in «Athamor», anno X, n. 2, Roma, Meltemi, 1999-2000, p. 9.

a qualcos'altro ed è esprimibile soltanto in un altro segno, la traduzione non può che essere interpretazione, produzione di significato. Petrilli utilizza il termine “traduzione” riferendosi solo a due categorie di Jakobson, la traduzione intralinguistica e la traduzione intersemiotica, dissociandosi da Eco e dall'idea che l'interpretazione inglobi la traduzione: se una traduzione è sempre un'interpretazione, il contrario non è sistematicamente vero. Questo modo di vedere le strategie dialogiche tra segni amplia l'orizzonte delle forme di equivalenza tra linguaggi diversi, sia per materia che per sostanza, ponendo al centro del discorso un'altra questione, particolarmente annosa e, quella dell'intraducibilità. Non volendo dilungarci troppo sull'argomento, è palese che quando ci si confronta con la traduzione-trasformazione (o secondo Hjelmslev, transduzione²⁴) si è di fronte a semiotiche quasi totalmente separate sul piano dell'espressione, ma esistono vari livelli di traducibilità parziale che nel tempo possono subire modifiche, aprendo o chiudendo nuovi spiragli traduttivi. Secondo Fabbri, l'impossibilità di tradurre dipende dal periodo storico: con il passare del tempo, e lo sviluppo sincronico del linguaggio²⁵, ogni testo considerato “intraducibile” rappresenta in realtà una nuova sfida linguistica e culturale, una nuova fonte di rinnovamento.

Il dibattito su questa prima affermazione di Jakobson, apparsa nella letteratura circa 50 anni fa e tuttora rimessa in discussione negli studi ontologici più recenti sull'argomento, rende bene il clima di dialogo e di interdisciplinarietà nel quale i traduttologi e i semiologi lavorano. Per concludere questa prima

²⁴ Cfr. Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943), tr. it. di Giulio C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.

²⁵ Cfr. Paolo Fabbri, “Due parole sul trasporre”, in *Versus*, op. cit., pp. 271-284.

introduzione alla questione, riprendendo le parole di Dusi, si è in presenza di dinamiche traduttive di tipo intersemiotico

quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, a una o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza.²⁶

Questo sguardo sulle strategie che sottendono i segni permette di pensare a nuove forme di equivalenza tra linguaggi diversi per materia e sostanza dell'espressione. Possiamo avvalerci dell'idea di "semiotica del mondo naturale" che, come affermano Algirdas Greimas e Joseph Courtés, «est le lieu d'élaboration d'une vaste sémiotique des cultures»²⁷, composta da pratiche linguistiche e non linguistiche, queste ultime definite in generale come «comportements somatiques signifiants, manifestés par les ordres sensoriels»²⁸. Ciò che viene assimilato nel mondo naturale viene in seguito interpretato dalla cultura, che di fatto se ne appropria: per Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone «le qualità sensibili del mondo naturale [...] vengono *convocate* all'interno del discorso contribuendo alla costruzione delle sue forme del contenuto»²⁹, arricchendo a sua volta di "temi e figure" rielaborate (o catacresizzate, come nel caso degli archetipi). Il mondo naturale non va considerato come un sistema semiotico particolare, ma piuttosto come un «un lieu d'élaboration et d'exercice de multiples sémiotiques»³⁰. Jean-

²⁶ Nicola Dusi, "Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", in *Versus*, op. cit., p. 8.

²⁷ Algirdas Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Parigi, Hachette, 1993, voce "Monde naturel", p. 233

²⁸ Ivi, voce "Discours", p. 102.

²⁹ Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*. Roma, Meltemi, 2001, p. 142, enfasi nostra.

³⁰ Algirdas Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), op. cit., p. 234.

Claude Coquet³¹ sottolinea che la relazione tra soggettività e mondo naturale è mediata dalla percezione, intesa non in senso cognitivista quanto in senso fenomenologico. Il limite di Coquet, però, sta proprio nel non contemplare le dinamiche traduttologiche per descrivere il rapporto tra il mondo sensibile e quello delle istanze enuncianti. L'ambiente naturale è dunque di tipo macrosemantico, che comprende oltre alle semiotiche relative ai processi naturali, anche tutte le semiotiche relative all'uomo e al suo rapporto dialogico con sé e con gli altri. Il passaggio dal percettivo al linguistico, secondo questa analisi, è un passaggio da una semiotica a un'altra, ovverosia una traduzione.

Ma lo studioso che più coerentemente ha parlato di traducibilità dei linguaggi e di traduzione intersemiotica è Jurij Lotman. Egli riparte da una delle funzioni fondamentali del testo estetico, cioè produrre nuovi significati, spiegando come ogni testo riesca a creare un suo spazio semiotico in cui i linguaggi interagiscono e si organizzano gerarchicamente, mentre rimane al tempo stesso un «generatore di senso»³². Ogni testo ha bisogno, per “mettersi in movimento”, di una relazione dialogica con altri testi, una relazione che si può pensare come un processo traduttivo³³. Una dimensione dinamica si trova d'altronde già nella proposta lotmaniana di considerare i diversi linguaggi come *sistemi aperti*, che consentono la traducibilità proprio perché i confini tra sistemi stessi rimangono validi e funzionano da filtri, mantenendo le differenze interne a ogni testo senza per questo cadere nell'incommensurabilità. La riflessione di Gideon Toury sulla

³¹ Cfr. Jean-Claude Coquet, “Les instances énonçantes”, in *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Vincennes-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

³² Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1984), tr. it. di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

³³ Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

traduzione si rivela preziosa per ampliare il discorso e includere diverse entità semiotiche: «[translation] is an act (or a process) which is performed (or occurs) over and across systemic borders»³⁴. Toury, in antitesi con la teoria del polisistema letterario di Even-Zohar, riduce la traduzione a un fatto circoscritto al sistema di arrivo: «texts presented (or regarded) as translations will thus first be situated within the target system and accounted for with phrases of this type in mind»³⁵. Ripreso da Cattrysse³⁶ negli anni Novanta, Toury sembra non cogliere la possibilità che un testo ritradotto subisca l'influenza delle precedenti traduzioni, o che se ne allontani apertamente. Investigare opere letterarie e filmiche sotto una prospettiva intersemiotica significa anche ipotizzare un «concretere del senso»³⁷ che vuole svilupparsi anche in seno alla stessa cultura, diacronicamente, grazie a un'interpretazione originale, o perlomeno diversa, che si vuole dare al testo di partenza. Si parla di risonanza intertestuale³⁸: una serie di operazioni, o processi, nelle quali una singola entità semiotica, che costituisce un elemento di uno specifico (sotto)sistema culturale, viene trasformata in un'altra entità semiotica che potrebbe potenzialmente formare un elemento di un altro o dello stesso (sotto)sistema culturale.

Come già citato poco prima, le teorie di Louis Hjelmslev si rivelano fondamentali per intercettare una “terza via” già dagli anni Cinquanta: la sua teoria

³⁴ Cfr. Thomas A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, (Approaches to Semiotics)*, vol. 73, Berlino, Mouton de Gruyter, 1986, p. 1112.

³⁵ Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 102.

³⁶ Cfr. Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992.

³⁷ Cfr. Paolo Fabbri, “L'intraducibilità da una fede all'altra”, in Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000.

³⁸ Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, Torino, UTET, 2003, p. 28.

degli strati³⁹ che compongono il piano dell'espressione e del contenuto di un linguaggio si sofferma anche sul loro rapporto di interrelazione e interdipendenza. Nelle parole di Vanoye e Goliot-Lété, in riferimento al dialogo traduttologico tra testo letterario e filmico, occorre

choisir un axe d'analyse qui ne se borne pas à constater des différences ou à juger l'adaptation à l'aune de sa plus ou moins grande "fidélité" à l'œuvre source. Réfléchir à l'usage que les adapteurs ont fait de l'œuvre source pour produire une nouvelle œuvre présentant de nouvelles perspectives en termes de sens et d'impact émotionnel.⁴⁰

Un modo valido per comprendere tale concetto potrebbe essere quello di avvalersi delle teorie della percezione, che considerano il fenomeno della trasduzione come una esperienza comune a tutti gli esseri umani, basata sullo stesso tipo di codificazione che coinvolge zone diverse del cervello. A differenza degli stimoli sensoriali recepiti dagli emisferi cerebrali come fatti meccanici, «[...] la struttura temporale dei segnali, la loro codificazione in frequenza, persino la loro microstruttura temporale ed elettrochimica è esattamente la stessa su tutte le differenti vie afferenti al cervello»⁴¹. Pierantoni descrive la trasduzione come una strategia interpretativa che codifica lo stimolo meccanico, traducendolo in impulso elettrico temporalizzato. Questo meccanismo, secondo il teorico, porrebbe le basi

³⁹ Cfr. Louis Hjelmslev, *La stratification du langage*, in «WORD», n. 10, vol. 2-3, 1954, pp. 163-188.

⁴⁰ Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique* (1992), Parigi, Armand Colin, 2015, p. 120.

⁴¹ Cfr. Ruggero Pierantoni, *La trottola di Prometeo. Introduzione alla percezione acustica e visiva*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

per il fenomeno della sinestesia, fondamentale nello studio del rapporto intersemiotico tra cinema e musica⁴².

In seguito, Torop e Meschonnic approfondirono la questione, tornando sull'importanza della traduzione non solo dell'enunciato, ma soprattutto dell'enunciazione⁴³, e sulla dinamicità della trasformazione traduttiva intesa come una riattivazione e selezione del sistema delle relazioni tra i due piani nel testo di partenza, in modo da tradurle in maniera efficace nel codice linguistico d'arrivo⁴⁴. Una volta orientato il punto di vista verso una visione più scientifica della sostanza nei suoi diversi livelli,

cette “substance” devient forcément à son tour une “forme”, d'un degré différent il est vrai, mais une “forme” néanmoins, dont le complément est encore une “substance”, comprenant encore une fois les résidus qui n'ont pas été acceptés comme les marques constitutives des définitions.⁴⁵

Nella visione di Hjelmslev, dunque, forma e sostanza «sont des termes *relatifs*, non des termes absolus»⁴⁶, dando spazio alla possibilità di una traduzione delle semiotiche non-linguistiche a partire dall'arbitrarietà della funzione semiotica che unisce i due piani, secondo la quale «une même forme de contenu peut être exprimée par plusieurs formes d'expression»⁴⁷. In quest'ottica, parlare di traduzione intersemiotica potrebbe significare la riproposta di una forma del contenuto intersoggettivamente legata alla forma del contenuto di un testo di

⁴² Cfr. Cristina Cano, Giorgio Cremonini, *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, Firenze, Vallecchi, 1990.

⁴³ Cfr. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999.

⁴⁴ Cfr. Peeter Torop, *La traduzione totale*, tr. di Bruno Osimo, Rimini, Guaraldi Logos, 2000.

⁴⁵ Louis Hjelmslev, “La stratification du langage” in «WORD», op. cit., p. 172.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 174.

partenza. Ciò significherebbe avere una visione limitata del fenomeno, relegandolo alle forme del contenuto (dunque al revival o al remake), quando in realtà vengono spesso coinvolte anche le forme dell'espressione. Si tratterebbe dunque, in un quadro più dinamico della questione, di selezionare e riattivare quello che è il sistema di relazione tra i due piani appartenenti al testo di partenza e di tradurre tale sistema in quello del testo d'arrivo.

Per Jacques Geninasca, il rapporto tra diversi linguaggi (o nella terminologia di Hjelmslev, tra diversi piani) che si ha in un testo sincretico può dipendere non solo dallo scambio prettamente intersemiotico, ossia tra due o più media *in praesentia*, ma anche in un testo definibile come «monosemiotico»⁴⁸ che permette però la compresenza di due o più letture simultanee. Geninasca parla di «modi significandi»⁴⁹ quando un testo complesso, sia esso un'opera o un film, coinvolge diversi tipi di lettura: ne intercetta almeno tre, il modo referenziale, quello narrativo – attraverso il quale si possono elaborare parallelismi e contrasti – e quello ritmico. Ognuno di questi modi dà luogo a operazioni enunciative specifiche, che non si escludono a vicenda ma possono essere tutte più o meno presenti nella stessa opera. Testo visivo e testo verbale, pur essendo indipendenti e autentici, hanno un rapporto di traduzione possibile, o perlomeno «non del tutto insuperabile»⁵⁰, in quanto il limite della traducibilità dipende dai canali sensoriali implicati. Questo è particolarmente vero quando si parla di testi transmediali di

⁴⁸ Jacques Geninasca, *Testo e immagine* in «Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, serie F», Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, nn. 212-213, marzo-aprile 1992, p. 1.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 2.

tipo pubblicitario, ambito in cui si cerca di far passare uno stesso messaggio attraverso strategie comunicative e media diversificati.

A partire dal testo: il concetto di autorialità, le opere-mondo, le opere aperte.

For the patriarchal critic, the author is the source, origin and meaning of the text. If we are to undo this patriarchal practice of authority, we must take one further step and proclaim with Roland Barthes the death of the author.⁵¹

Nel suo memorabile saggio sul ruolo dell'autore, pubblicato a metà degli anni Sessanta, Roland Barthes intraprende una digressione storica per confutare che l'autorialità è di fatto un'invenzione dell'età moderna: «l'image de la littérature que l'on p'eut trouv'er dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions»⁵². Barthes aveva già avuto modo di elaborare questa teoria già dal 1966, in occasione di un suo intervento alla Johns Hopkins durante il quale i teorici francesi esponevano le loro teorie per la prima volta davanti a un'audience americana⁵³. Nel corso dei decenni però, molti scrittori hanno manipolato il loro potere autoritario ribaltando le regole, abdicando in favore della propria scrittura, dallo stile e spesso anche dalle opere stesse. Il saggio pone le basi sulle idee di Mallarmé e Proust, che sostenevano la separazione tra autore e narratore di un'opera. Mallarmé era convinto che in un testo letterario, l'“Io” era da considerarsi come una funzione della lingua, non l'espressione di una specifica persona. La preoccupazione di

⁵¹ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1985, pp. 62-63.

⁵² Roland Barthes, “La mort de l'auteur” in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Parigi, Seuil, 1984, p. 62.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 21-32.

Proust, influenzato da Mallarmé, era più quella di allontanare l'enfasi critica dalla vita biografica dell'autore. Se da una parte abbiamo figure consacrate al mito come Baudelaire, dedito al vizio e capace di "nutrire" le opere con la sua stessa vita, dall'altra Proust ha vissuto attraverso lo sguardo della sua *Recherche*, come in un gioco di specchi riflessi tra realtà e sua rappresentazione letteraria. In posizione critica rispetto al critico Ottocentesco Saint-Beuve, per il quale era impossibile comprendere un'opera letteraria senza una conoscenza approfondita della vita e della personalità del suo autore, Proust sosteneva che «un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»⁵⁴.

La linguistica moderna, sostiene Barthes, ha dato nuovo supporto a questa idea sviluppando una nuova concezione di cosa sia il testo: le teorie più recenti non accettano più una semplice continuità tra scrittore e testo: «l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit»⁵⁵, in quanto il linguaggio riconosce il soggetto, l'agente, non la persona che vi è dietro. Come nelle opere di Brecht, nelle quali l'autore si assottiglia fino a diventare una traccia in fondo al testo, i testi ad ogni lettura si allontanano dalla patria potestà di chi li scrive. «Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture»⁵⁶, non può dunque essere riconducibile esclusivamente all'azione autoriale, che se da una parte "libera" il testo e lo rende pubblico, dall'altra è il risultato contingente di una serie di fattori storici, linguistici, politici, culturali. L'autore traduce il proprio pensiero attraverso l'unione e la rielaborazione di diversi stili, seguendo il canone od opponendovi

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Parigi, Gallimard, 1972, pp. 221-222.

⁵⁵ Roland Barthes, "La mort de l'auteur" in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, op. cit., p. 63.

⁵⁶ Ivi, p. 65.

resistenza: un processo che continua potenzialmente all'infinito, nutrendosi di evocazioni passate e orizzonti futuri. Una conseguenza che ha questa teoria è la determinatezza dell'autore: se questi viene inquadrato all'interno di una struttura socioculturale, o di tipo psicologico, il testo è già giustificato nella sua ragione d'essere. L'assenza dell'autore tra le variabili dell'analisi letteraria, però, non permette al testo di essere "decifrato". Una visione multipla e trasversale dell'atto della scrittura (e, per estensione, dell'atto creativo e poetico) permette un'analisi diversa del testo: non più come qualcosa da decifrare, ma come un percorso da seguire intercettandone gli indizi, i rinvii metatestuali, le citazioni, le allusioni, le strutture sottese. «L'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens»⁵⁷. In contrapposizione alla morte dell'autore, Barthes sposta l'attenzione su «la naissance du lecteur [qui] doit se payer de la mort de l'Auteur»⁵⁸; sono i lettori, non gli autori, a "dare forma" ai testi, dando loro significato e senso durante l'atto della fruizione.

Per inquadrare la teoria di Barthes in un quadro storico più ampio, la proclamazione della morte dell'autore è in realtà il frutto di un lento processo inerente agli oggetti d'arte (e gli oggetti in generale) e al rapporto con il fruitore. Il pubblico, sia esso considerato un'aggregazione di singoli individui o una comunità sociale, chiede un rapporto più diretto, non mediato, con il prodotto artistico, e il saggio di Barthes è solo un tassello dell'impianto teorico in supporto

⁵⁷ Ivi, p. 66.

⁵⁸ Ivi, p. 67.

a questa tendenza⁵⁹. Nel corso dei decenni numerose critiche all'opera si sono avvicinate, ponendo ad esempio la questione sui corollari derivati dalla perdita del riferimento autoriale nel significato dell'opera: «if [...] the author could not - or could no longer - claim to be the unique source of the meaning and/or value of the work of art, then who - or what - could make such a claim?»⁶⁰ Per Craig Owens la produzione artistica postmoderna può essere compresa a partire da come questa ha cercato di rispondere, non sempre in maniera univoca, a questa domanda: un esempio può essere la figura dell'autore-artista, ovvero l'artista che reclama gli stessi privilegi sociali che ha da sempre vantato l'autore⁶¹. Judith Ryan solleva la questione che fu di rilievo sin dal primissimo intervento di Barthes davanti al pubblico americano: «Barthes's argument in *Death of the Author* differs in crucial ways from the author-narrator distinction that has become a foundational element of literary criticism in English-speaking countries»⁶². Anche John Ellis sostiene che «the imported idea of the “death of the author” was crude compared to the results of the debate that had already taken place in America on the intentional fallacy»⁶³. È difficile stabilire con precisione quando la distinzione autore-narratore è stata introdotta per la prima volta in ambito teorico. Sempre in ambito anglofono, Wimsatt e Beardsley non menzionano esplicitamente tale distinzione, ma qualche traccia può essere intercettata nei loro scritti contro l'uso delle

⁵⁹ Per la questione si rinvia a testi teorici come in Theodor Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, New York, Routledge, 1991; Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Parigi, Liber-Raisons d'agir, 1996.

⁶⁰ Craig Owens, “From Work to Frame, or, Is There Life After ‘The Death of the Author’?”, in Id., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1994, p. 123.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 143-155.

⁶² Judith Ryan, *The Novel After Theory*, New York, Columbia University Press, 2012, pp. 35-36.

⁶³ John Ellis, “Is Theory to Blame?”, in Daphne Patai, Will H. Corral (ed.), *Theory's Empire: An anthology of Dissent*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 94.

testimonianze esterne al testo, a favore di quelle interne, nell'ambito della critica letteraria. I due teorici americani si sono schierati con forza contro l'idea assoluta che «in order to judge a poet's performance, we must know what he intended»⁶⁴, respingendo una certa sensibilità nei confronti della psicologia dell'autore, che di conseguenza andrebbe a privilegiare «private evidence to public, external to internal»⁶⁵. La distinzione ipotizzata da Wayne Booth tra l'autore e ciò che definisce «[the author's] second self»⁶⁶ riprende le fila del discorso di Wimsatt e Beardsley, stemperandone i toni anti-barthesiani: la sua riflessione si sofferma sui gradi di separazione che dividono autore e narratore, sottolineando che «in any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader»⁶⁷. L'opera di Booth ha avuto la funzione di intermediario tra la “morte dell'autore” di Barthes e il suo radicale rigetto da parte della critica letteraria americana. Un altro teorico e scrittore che si allontana dalle idee di Barthes è Alain Robbe-Grillet, che nel suo *Le miroir qui revient* adotta una narrazione ibrida, con aspetti del romanzo europeo, dell'autobiografica e del saggio critico. Robbe-Grillet ricorda in un passaggio di *The Voyeur* che Barthes scrisse una recensione su *Le miroir qui revient*, nella quale egli non sembra notare come la voce narrante non lasci trapelare nessuna traccia di quello che è il punto caldo del romanzo, ovvero un crimine sessuale compiuto proprio dal narratore⁶⁸. È forse questo l'effetto che ha l'*écriture blanche* su alcuni lettori? Ciò inoltre confuterebbe la tesi di Sartre, aggiudicandogli la vittoria contro Barthes. Robbe-

⁶⁴ William K. Wimsatt Jr., Monroe C. Beardsley, “The Intentional fallacy”, in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, p. 10.

⁶⁵ Ivi, p. 14.

⁶⁶ Cfr. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, pp. 67-77.

⁶⁷ Ivi, p. 155.

⁶⁸ Cfr. Bruce Morris, “Mathias or the Double Eye: *The Voyeur* (1955)”, in *The Novels of Robbe-Grillet*, Ithaca, Londra, Cornell University Press, 1975, pp. 75-111.

Grillet prosegue suggerendo una connessione tra la difesa dello stile impersonale di Barthes e la sua apparente incapacità di percepire le questioni etiche nascoste sotto la superficie del testo. A tal proposito, Judith Ryan solleva qualche dubbio in merito: «it is not clear just how Barthes sees the relation between the impersonal style and the impersonal scriptor. The two concepts belong to different periods – the first to the 1950s and the second to the late 1960s»⁶⁹, implicandone dunque una sorta di rimodulazione.

Anche Michel Foucault ha indagato il ruolo dell'autore, qualche anno dopo l'uscita del saggio di Barthes, a partire da una riflessione sull'uso dei nomi degli autori citati nella sua opera *Les mots et les choses*.

Même aujourd'hui, quand on fait l'histoire d'un concept, ou d'un genre littéraire, ou d'un type de philosophie, je crois qu'on n'en considère pas moins de telles unités comme des scansiones relativement faibles, secondes, et superposées par rapport à l'unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre.⁷⁰

Il rapporto tra testo e autore, secondo Foucault, andrebbe analizzato alla luce del fatto che è il testo a “puntare verso” l'autore, una figura esterna e che lo precede. Presi come due entità separate, il testo e l'autore seguono due sviluppi divergenti: il testo postmoderno⁷¹ non è più legato alle necessità del piano dell'espressione, ma allo stesso tempo non si limita all'introspezione. È un gioco di scambi basato sulla rottura costante delle regole tradizionali della letteratura e sulla loro permanenza, anche solo parziale, all'interno del testo. Foucault inoltre solleva una

⁶⁹ Judith Ryan, *The Novel After Theory*, op. cit., p. 228.

⁷⁰ Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?” (1954, 1964), in *Dits et écrits 1954-1988*, Parigi, Gallimard, 1994, p. 792.

⁷¹ Come Owens, anche Foucault qui si riferisce al testo postmoderno: «On peut dire d'abord que l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression», ivi, pp. 792-793.

questione interessante tra scrittura e morte: se per Barthes molti autori hanno annullato la loro esistenza nutrendo le loro “creature” letterarie, Foucault fa un parallelismo tra eroe e autore. Entrambi accettano una “morte prematura”, consacrando la propria esistenza assicurando l’immortalità all’impresa (sia essa letteraria o eroica). la questione è già stata affrontata in filosofia sin dall’epoca classica in termini di rapporto tra immortalità e *kalós*⁷², ma le risposte date (e i quesiti posti) da questa disciplina non paiono appropriati quando si parla di letteratura. Come distinguere ciò che è “opera” da ciò che non lo è? È corretto contemplare in una raccolta di scritti non solo i saggi, gli articoli, e ciò che viene convenzionalmente definito come letterario, ma anche appunti, note, liste e scritture private? Foucault chiama in causa il termine *écriture*, prelevandolo dalle teorie di Jacques Derrida⁷³ e adattandolo al contemporaneo: «on s'efforce avec une remarquable profondeur de penser la condition en général de tout texte, la condition à la fois de l'espace où il se disperse et du temps où il se déploie»⁷⁴. Ma a differenza di Derrida, che vede nell’*écriture* una trasposizione delle caratteristiche empiriche dell’autore verso un’anonimità trascendentale, sostenendo dunque una “presenza nell’assenza” da parte dell’autore, Foucault vuole indagare lo spazio realmente vuoto lasciato dalla morte dell’autore, e le sue conseguenze. Ad esempio, la sua biografia: se Shakespeare non fosse nato in quella che oggi viene considerata come la sua casa natale, in termini di *écriture* non cambierebbe nulla, ma se si dovesse mettere in dubbio la sua azione autoriale

⁷² Secondo Platone (*Simposio, Repubblica*), ad esempio, «esistono due tipi di immortalità: gli uni, animali e uomini, generano nel bello secondo il corpo, gli altri generano nel bello secondo l’anima. Il corpo infatti aspira all’immortalità così come l’anima», in Alfred Baeumler, *Estetica e annotazioni sulla teoria dell’arte* (1934), tr. it. di Giancarlo Lacchin, Milano, Edizioni Unicopli, 2009, p. 31.

⁷³ Cfr. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Editions de Minuit, 1967.

⁷⁴ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1954, 1964), in *Dits et écrits 1954-1988*, op. cit., p. 795.

nei sonetti o nel teatro allora la percezione del nome Shakespeare potrebbe cambiare radicalmente, ad esempio non riconoscendolo più come padre della lingua inglese, tutto ciò a distanza di secoli dalla scomparsa effettiva dell'autore. Il potere sopra il nome dell'autore, che lo identifica non solo come essere vivente ma soprattutto come creatore, non si limita al periodo in cui egli è in vita, né immediatamente dopo la sua scomparsa: il nome, e il modo in cui questo viene recepito, può variare in base alla cultura in cui esso viene contemplato.

On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise.⁷⁵

Questa conclusione risponde a un nostro primo quesito: cosa è letterario e cosa non lo è? O, ribaltando la domanda: quando si parla di autore propriamente detto? L'autore diventa una variabile dipendente della cultura in cui esso viene recepito, e la sua funzione è quella di caratterizzare la circolazione, l'influenza e l'esistenza stessa di un testo all'interno di un sintagma culturale. Tutto ciò che non viene influenzato dalle variabili cultura/autore, allora non viene considerato come letterario, come *écriture*. Queste riflessioni, applicate allo studio di caso proposto in questa sede, si rivelano particolarmente veritiere ed efficaci, in quanto spesso le scelte del regista si sono rivelate controverse: da una sua recente donazione alla Irish National Library, è emerso che durante le riprese di *Michael Collins*, Jordan fece stampare dei poster per assumere oltre 5000 comparse: «the 1995 poster advises that only men are sought, but women are welcome if they are dressed in

⁷⁵ Ivi, p. 798.

men's clothes»⁷⁶. Nel cast di un'altra sua pellicola, *The Butcher Boy*, Jordan scrittura la cantante Sinead O' Connor per la parte della Vergine Maria⁷⁷. Nel primo caso, il poster in questione non ha sollevato nessun problema sociale né indignazione pubblica (era il 1995), mentre oggi, con la sensibilità culturale per alcuni temi come la discriminazione di genere, non sarebbe stata di certo una scelta accettabile. Nel secondo caso, viceversa, il gossip relativo a O'Connor non avrebbe avuto oggi la stessa rilevanza come venti anni fa: divenne infatti necessario coinvolgere i membri della produzione in difesa dell'onore e della credibilità della cantante. È evidente che l'idea di testo non può limitarsi al prodotto finito di un processo creativo, ma implica una serie di variabili che ne influenzano la lettura. Jacques Derrida ne parla in termini di sistema di pensiero metafisico:

c'est à l'aide du concept de signe qu'on ébranle la métaphysique de la présence. Mais à partir du moment où l'on veut ainsi montrer [...], u'il n'y avait pas de signifié transcendantal ou privilégié et que le champ ou le jeu de la signification n'avait, dès lors, plus de limite, on devrait — mais c'est ce qu'on ne peut pas faire — refuser jusqu'au concept et au mot de signe.⁷⁸

⁷⁶ Stephen Murphy, *Director Neil Jordan donates archive to National Library*, in “RTÉ.com”, 9/8/2018 <https://www.rte.ie/news/2018/0809/984008-neil-jordan-archive/> (data di consultazione: 12/02/2019)

⁷⁷ L'Irish Film Institute possiede una ricca raccolta di articoli che criticano aspramente la scelta del regista. Si vogliono citare esclusivamente le testate, i titoli e le date, in quanto il contenuto è pressoché simile in tutti gli articoli: *Stop the shock tactics, Sinead*, in “The Mirror”, 9/7/1997; *No 'Virgin Mary' sex for Sinead. Star dodges shock scene*, in “The Star”, 9/7/1997; *Singer Sinead to play Virgin Mary. Veteran actor Milo defends film casting*, in “Irish Independent”, 14/1/1997. Nell'articolo uscito su “The Star” si fa riferimento a un episodio della vita privata della cantante, che ha dichiarato di aver giocato con il partner travestendosi da Vergine Maria durante un amplesso.

⁷⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967, p. 412.

La libertà che Foucault intercetta nella figura dell'autore in rapporto con la dimensione sincronica del testo è in realtà limitata per definizione: pur auspicandone la sua scomparsa all'interno delle trame della narrazione, l'autore deve saper anche assumersi le sue responsabilità se interpellato, anche a distanza di anni dalla sua scomparsa fisica. «To put it another way, the “author-function” differently acts as both cause and effect, as emerging from the text and as imposed upon it»⁷⁹. Sean Burke si è interrogato anche sul senso di considerare l'autore una persona in carne ed ossa, proprio perché «the principle of the author most powerfully reasserts itself when it is thought absent, [since] the concept of the author is never more alive than when thought dead»⁸⁰.

Si è citato Jacques Derrida poiché, oltre ad essere un altro pensatore inscrivibile nella corrente del periodo francese, ha intrattenuto pochi ma molto significativi rapporti filosofici con Michel Foucault⁸¹. I brevi articoli rimasti rivelano le sfide e i problemi affrontati, come i punti di convergenza e di divergenza tra i rispettivi approcci alla filosofia. In effetti Derrida si è occupato del rapporto tra morte e politica⁸² e tra lutto e amicizia⁸³, ponendo l'attenzione sull'aspetto ripetitivo ma allo stesso tempo unico della morte, sul modo in cui ci si relaziona con essa e con chi non è più tra di noi, ma vive “dentro di noi”. Nel

⁷⁹ Mohebat Ahmadi, *The Death or the Revivals of the Author?*, in «Theory and Practice in Language Studies», vol. 2, n. 12, dicembre 2012, p. 2673.

⁸⁰ Sean Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998, pp. 6-7.

⁸¹ Si ricorda la risposta di Michel Foucault con l'articolo “Mon corps, ce papier, ce feu” in Id., *Histoire de la folie* (Parigi, Gallimard, 1972, pp. 583-603), al saggio di Jacques Derrida, “Cogito et histoire de la folie”, (in Id., *L'écriture et la différence*, op. cit., pp. 51-98). Dopo anni di silenzio, Derrida ribatte nel 1992 con l'articolo “Etre juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse” (in Id., *Penser la folie*, Parigi, Galilée, 1992).

⁸² Cfr. DePaul University Colloquium, *Mourning (and) the Political*, 7 ottobre 1996.

⁸³ Cfr. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié, suivi de L'oreille de Heidegger*, Parigi, Galilée, 1994.

saggio del 1981 dal titolo “Les morts de Roland Barthes”, Derrida ci ricorda che «Roland Barthes est le nom de qui ne peut même plus l’entendre ni le porter»⁸⁴, come se la morte avesse tagliato di netto il legame tra il nome e chi lo portava. Adottare il plurale nel titolo è in realtà una strategia adottata da Derrida per ampliare il discorso, spostandolo dalla singola morte dell’uomo Roland Barthes e superando il limite imposto dal nome proprio: «la mort s’inscrit à même le nom mais *pour* aussitôt s’y disperser. Pour y insinuer une syntaxe étrange – au nom d’un seul répondre à plusieurs»⁸⁵. Il saggio è caratterizzato da uno stile frammentario, di cui è consapevole lo stesso autore, dove le menzioni degli scritti di Barthes si intervallano con aneddoti di vita privata e ricordi. Il discorso sulla morte dell’autore si dipana a partire da tre possibili casi:

il y a, dans le *temps* qui nous rapporte aux textes et à leurs signataires présumés, nommables, autorisés, au moins trois possibilités. L’“auteur” peut être déjà mort, au sens le plus commun du terme, à l’instant où nous commençons à “le” lire, voire quand cette lecture nous commande d’écrire, comme on dit, à leur sujet qu’il s’agisse de leurs écrits ou d’eux-mêmes. [...] il y a ensuite, deuxième possibilité, les auteurs vivants au moment où nous les lisons, voire quand cette lecture nous commande d’écrire à leur sujet, etc. [...] Et puis il y a une “troisième” situation: à la mort et après la mort de ceux que nous avons aussi “connus”, rencontrés, aimés, etc. [...].⁸⁶

Tralasciando l’ultimo esempio, specificamente vissuto nella sfera privata e sentimentale, le implicazioni di questa tassonomia sono molteplici. Il primo caso elencato da Derrida è il più essenziale: copre quei casi in cui l’autore è già

⁸⁴ Jacques Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, in Id., *Psyché. Invention de l’autre* (1981), Parigi, Galilée, 1987, p. 273.

⁸⁵ Ivi, p. 262.

⁸⁶ Ivi, pp. 276-277.

deceduto “au sens le plus commun du terme”, cosa che sembrerebbe superflua o comunque una informazione ridondante, ma allo stesso tempo serve per ricordare che tutti i testi, in maggiore o minore misura, sono destinati ad essere “posseduti” dalla morte del rispettivo autore, sia esso ancora in vita o meno. Oltre alla “morte” nell’abbandono della sua opera al pubblico, possiamo avere a che fare anche con la morte effettiva dell’autore: questi testi sono efficacemente definibili come «doubly haunted»⁸⁷. E da lettori “doubly haunted”, abbiamo due possibilità:

va-t-on se livrer à des évaluations de dernière instance? S’assurer que la mort n’a pas eu lieu ou qu’elle est irréversible et qu’on est ainsi prémuni contre le retour du mort? ou encore en faire son allié (“le mort avec moi”), le prendre à ses côtés, voire en soi [...]?⁸⁸

Questo è il secondo caso esposto dalla tassonomia di Derrida, che pone la questione dell’autore che esiste dentro ogni lettore, e che si rivela nel momento in cui egli esercita il suo potere sul testo. Bernadette Guthrie suggerisce una lettura psicanalitica della frase “in sé”, alludendo a una pratica fisica violenta come il cannibalismo o lo stupro relativa alla pratica della lettura⁸⁹. In ogni caso, si tratta pur sempre di “conoscenza”: «reading is a form of knowledge based in both appropriation and the reproduction of the “author” and the “reader” enabled by the commingling of reader and author»⁹⁰. È lo stesso Derrida a imporsi come lettore intrusivo delle opere di Barthes:

⁸⁷ Bernadette Guthrie, “Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print”, in «New Literary History», vol. 42, n. 3, estate 2011, online edition, The Johns Hopkins University Press, p. 530.

⁸⁸ Jacques Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, in *Psyché. Invention de l’autre* (1981), op. cit., p. 277.

⁸⁹ Bernadette Guthrie, “Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print”, in *New Literary History*, op. cit., p. 530.

⁹⁰ Ibidem.

je chechais *comme lui*, comme lui, et dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme est à la fois le devoir (le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité) et la pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière [...].⁹¹

Anche l'azione del leggere, come quella dello scrivere, ha delle implicazioni pericolose delle quali bisogna rispondere. Far entrare l'autore dentro di sé rievoca l'atto propriamente sessuale, dunque anche la riproduzione della specie, un processo inclusivo che crea «a trace that is neither oneself nor the author»⁹². La lettura crea scrittura, ma una scrittura non nostra.

Altri studi ripropongono la tematica della “morte dell'autore” ponendosi in maniera contrastiva rispetto a quelli esposti, sollevando altri aspetti celati e corollari inusuali. Alcuni, ad esempio, portano avanti un parallelismo tra la morte dell'autore e la morte di dio in un processo di secolarizzazione del testo. «The death of the author signifies a decline in authority, in theological power»⁹³, ciò che “muore” non è la persona, ma il suo potere divino sull'opera. Secondo John Crowe Ransom, la bellezza dell'elegia pastorale di John Milton *Lycidas* risiede proprio nella libertà del testo, che sfugge dalle ganasce, anche legali, del poeta. «A good poem, even if it is signed with a full and well-known name, intends as a work of art to lose the identity of the author»⁹⁴. La scomparsa dell'autore sgombra il testo

⁹¹ Jacques Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, in *Psyché. Invention de l'autre* (1981), op. cit., p. 266.

⁹² Bernadette Guthrie, “Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print”, in *New Literary History*, op. cit., p. 531.

⁹³ William H. Glass, *The Death of the Author* in «Salmagundi», n. 65, autunno 1984, p. 3.

⁹⁴ John Crowe Ransom, “A Poem Nearly Anonymous”, in Id., *The World's Body*, New York, Charles Scribner's sons, 1938, p. 2.

dalla sua arrogante e boriosa presenza. James Joyce dichiara apertamente nel *Portrait* la sua posizione nel rapporto tra testo e autore:

the personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.⁹⁵

Da questa citazione si direbbe che, una volta conclusa la fase di scrittura, si concluda anche il processo di creazione artistica. La libertà conquistata dal testo, dopo la morte dell'autore, è più simile alla concezione dei *Dinge* (lett. "oggetti") di Rainer Maria Rilke: le cose del mondo, come un fiume, un albero o una scarpa, possono esistere anche all'interno di un testo; «the poet is creator of "Dinge", not in the permanence of stone or in the binding and unifying quality of communal structures, but in the interpenetration of the internal and the external that gains form in the poetic metaphor»⁹⁶. Il fruitore, leggendo o vedendo gli oggetti cerca di ricollegarli alla mano che li ha scritti, o il fotografo che li ha immortalati, seguendo un andamento teologico. «In the old theological mode, we either thought to find god through his revelations in sacred scripture, or by studying his other world»⁹⁷. Da qui anche l'aspetto rassicurante della ricerca delle tracce autoriali per Paul Valéry:

⁹⁵ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914), New York, Barnes and Noble, 1982, p. 191.

⁹⁶ Erika A. Metzger, Michael M. Metzger (ed.), *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, Rochester, Camden House, 2001, p. 132.

⁹⁷ William H. Glass, *The Death of the Author*, in «Salmagundi», op. cit., p. 5.

peut-être, ce que nous appelons la perfection dans l'art [...], n'est-elle que le sentiment de désirer ou de trouver, dans une œuvre humaine, cette certitude dans l'exécution, cette nécessité d'origine intérieure, et cette liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière que le moindre coquillage me fait voir?⁹⁸

Negli anni Ottanta, alcuni autori si pongono la questione della morte dell'autore come verità assoluta e insindacabile. Alain Robbe-Grillet mette in discussione l'assioma di Barthes, sottolineando che il concetto di morte dell'autore è stato assimilato così in profondità da aver perso tutta la forza e la potenza di un tempo: «dès qu'une aventureuse théorie, affirmée dans la passion du combat, est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et du même coup son efficacité»⁹⁹. Robbe-Grillet intende sfidare apertamente l'ormai non più audace idea della morte dell'autore in diversi passaggi del suo libro¹⁰⁰, mettendo in discussione la rigida divisione tra autore e narratore partendo da un dibattito avvenuto negli anni Cinquanta tra Jean-Paul Sartre e Roland Barthes sullo stile impersonale di Albert Camus. In *Writing Degree Zero*, Barthes definisce lo stile de *L'étranger* così trasparente da raggiungere «un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style»¹⁰¹, sin dal suo incipit¹⁰², tale da considerarlo come il grado zero della scrittura. Sia Sartre che Barthes utilizzano per questo stile di scrittura la definizione *écriture blanche*, giocando con l'ambiguità della parola *blanche* in quanto essa significa sia “bianco” che “vuoto, neutro”: se per Sartre tale definizione aveva una valenza negativa, in quanto adottandola Camus eludeva

⁹⁸ Paul Valéry, “L'homme et la coquille” in Id., *Oeuvres*, Parigi, Gallimard, 1957, pp. 904-905.

⁹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Parigi, Minuit, 1984, p. 11.

¹⁰⁰ «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi», ivi, p. 10.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Parigi, Seuil, 1972, p. 56.

¹⁰² «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.” Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.» Albert Camus, *L'étranger*, Parigi, Gallimard, 1942, p. 9.

il suo impegno politico, per Barthes aveva una valenza positiva. Egli infatti sosteneva che questa modalità di scrittura “neutra” fosse una strategia letteraria in grado di frustrare le aspettative del lettore, costringendolo a fare uno sforzo nel rendere significativa l’opera attraverso il processo di lettura, non più attraverso la scrittura da parte dell’autore. Il “grado zero” della letteratura si riconduce anche alla “nascita del lettore”, più consapevole e intenzionato a comprendere la realtà in maniera attiva. Ma è anche vero che sono stati tanti gli autori, nel corso dei secoli, ad agire in maniera ambigua e strisciante, affabile e sorniona nei confronti dei lettori che, ignari delle strategie narrative, pendono dalla bocca dei creatori. Mettere a disposizione del fruitore una serie di cliché condivisi, di ideologie scontate, di *dramatis personae* nelle quali ci si identifica così facilmente, non ha fatto altro che contribuire alla figura divina dell’autore-creatore, magnanimo e onnisciente, che ama la sua creatura e la mostra al suo pubblico con orgoglio paterno. E poi ci sono autori come Flaubert, come Henry James, come James Joyce, «who wind their works up and then let them run as they may [...], who leave it up to us to calculate and judge»¹⁰³. A volte negare la paternità serve a far emergere una fonte diversa, speciale; i poeti possono sempre asserire che è la musa a parlare per loro, relegandosi al ruolo di meri strumenti, il romanziere non può inventare in maniera convincente uno spirito il cui sollievo richiede diversi anni di lenta trascendenza.

John Stopford sostiene che l’intenzione di Barthes di sopprimere l’autore a favore del testo può essere assimilata ideologicamente al ruolo dello scrittore come produttore:

¹⁰³ William H. Glass, *The Death of the Author* in «Salmagundi», op. cit., p. 7.

Benjamin's association of progressive literary technique with the correct political tendency and his analysis of the recasting of literary forms in the interests of a politically and socially progressive organizing function indirectly anticipate Barthes's cancellation of the individuality of the author.¹⁰⁴

Entrambi rivalutano il rapporto privilegiato tra autore e valore estetico, entrambi vedono nella distinzione tra autore, testo e lettore la struttura costitutiva da cui dipendono la funzione estetica tradizionale e la qualità letteraria. Nella rivendicazione borghese dell'autore in termini di autonomia e libertà in quanto fonte originaria del testo, sia Barthes che Benjamin riconoscono il limite da superare affinché sia possibile una progressiva comprensione del senso estetico. Pur non essendo ancora «the dead man in the game of writing»¹⁰⁵, l'autore-produttore benjaminiano risolve il paradosso tra impegno politico e qualità estetica, nella visione in cui il rapporto tra autore e funzione estetica (o tra autore e spazio estetico ormai svuotato dalla scomparsa dell'aura), attraverso la mediazione della relazione tra ciò che è propensione politica del testo e letteratura come tecnica. La scomparsa del concetto tradizionale di autore è rintracciabile nella presa di coscienza «del rapporto di dipendenza funzionale in cui stanno sempre e in tutte le circostanze la giusta tendenza politica e la tecnica letteraria progressiva»¹⁰⁶. L'autore non è abolito *tout court*, ma da spettatore sociale si trasforma in partecipante attivo nell'apparato di produzione artistica, e in quanto produttore, l'autore copre una posizione ben definita in relazione al processo produttivo: al pari di un ingegnere, il cui compito è quello di «adattare [l'apparato

¹⁰⁴ John Stopford, *The Death of the Author (as Producer)*, in «Philosophy & Rhetoric», vol. 23, n. 3, Penn State University Press, 1990, p. 184.

¹⁰⁵ Paul Rabinow, *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 103.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, «L'autore come produttore», in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media (1935-36)*, Milano, Einaudi, 2012, p. 149.

di produzione] agli scopi della rivoluzione proletaria»¹⁰⁷, l'autore gioca un ruolo fondamentale nella qualità letteraria del prodotto finito. L'emancipazione dell'opera letteraria a favore della qualità letteraria non consegna l'autore a un anonimato trascendentale, ma richiede la rinegoziazione dei termini su cui l'autore si relaziona con la sua opera.

Allo stesso tempo, introdurre il concetto di qualità letteraria nella rielaborazione delle forme narrative significa dare all'autore-produttore il ruolo di mediatore soggettivo tra i rapporti di produzione e tecnica letteraria.

The death of the author as spectator is thus the birth of the author as producer, and at the same time occasion for the substitution of the public and historically engaged author, in whom aesthetic potential is a function of political tendency for the privileged but distorted consciousness of the bourgeois author.¹⁰⁸

L'equilibrio perfetto tra qualità estetica e impegno politico, per Benjamin, risiede proprio nell'autore ideale, "morto" per i canoni letterari borghesi ormai superati e "nato" nella nuova società dell'estetica della (ri)produzione. Ma se in Benjamin la morte dell'autore borghese diventa condizione necessaria e sufficiente per la sua rinascita come autore-produttore, in Barthes l'interiorità ideologica dell'autore deve scomparire in maniera totale e permanente.

I teorici danno sempre più spazio a nuovi concetti che si riveleranno fondamentali per gli studi successivi e per ampliare il discorso letterario in termini di portata e di affiliazione con altre discipline. Scardinare il ruolo dell'autore, frutto di secoli di sedimentazione e coesione nella cultura occidentale, diviene un

¹⁰⁷ *ivi*, p. 162.

¹⁰⁸ John Stopford, *The Death of the Author (as Producer)*, in «Philosophy & Rhetoric», op. cit., p. 185.

atto rivoluzionario in quanto pone nuovi interrogativi su altri elementi “fissi” della produzione artistica, sia in termini filosofici e teorici che nel campo dell’applicazione pratica e della prassi letteraria.

Dall’albero, al labirinto, al rizoma: il pensiero dell’opera aperta

Ecrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire.¹⁰⁹

L’influenza dei teorici francesi, e relative rielaborazioni da parte degli anglosassoni, ha una grande risonanza anche in Italia, dove Umberto Eco concentra i suoi studi sulla semiotica verso il concetto di “opera aperta”, che darà poi il titolo a un saggio scritto tra il 1958 e il 1962. A partire dall’ambiguità della natura dell’opera d’arte (intesa come prodotto di un processo creativo), «una pluralità di significati che convivono in un solo significante»¹¹⁰, Eco riprende l’approccio prima dei formalisti russi e poi degli strutturalisti di Praga alla materia poetica, intesa come intercettazione delle strutture linguistiche di un’opera. Tali strutture però non sempre vengono rigidamente tradotte in testo dagli autori, che spesso vanno “fuori strada” e le rielaborano in maniera personale. Questo accade anche per l’idea empirica di opera aperta: essa non ha (e non può avere) un rilievo assiologico, ma rappresenta un modello ipotetico che può risultare efficace se applicato alle nuove modalità di fare arte, cinema, scrittura, musica. E proprio dall’esempio musicale Eco introduce la definizione di opera aperta:

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Parigi, Seuil, 1966, p. 76.

¹¹⁰ Umberto Eco, *Opera Aperta* (1962), Milano, Bompiani, 2006, p. 52.

un'opera musicale classica, una fuga di Bach [...] consistevano in un insieme di realtà sonore che l'autore organizzava in modo definitivo e concluso offrendolo all'ascoltatore. [...]; queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio concluso e definito, [...] ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere aperte che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente.¹¹¹

Ogni volta che l'interprete porta a termine un'opera di Stockhausen o di Schaeffer, è evidente che ciò che caratterizza la musica concreta è quella di essere al contempo interpretazione ed esecuzione, «poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale»¹¹². L'esegesi della raccolta di saggi dedicati al concetto di opera aperta non dovrebbe stupire, in quanto nasce proprio da delle riflessioni sulle opere di James Joyce da parte di Eco: la capacità di dare un'immagine di una specifica condizione esistenziale che raggiunge la sua acme nella Dublino agli inizi del Secolo Breve e che si espande, come un'infezione, nell'Europa del Modernismo viene riconosciuta ed elevata a *exemplum* delle sue teorie. L'opera di Eco rappresenta un tentativo di distinzione tra ciò che è arte tradizionale,

in which the formal composition of the artwork was seen as fundamental to its meaning and a mark of artistic accomplishment, and a then emerging series of contemporary works, in which the formal structure of the work was indeterminate.¹¹³

¹¹¹ Ivi, p.72.

¹¹² Ivi, p. 73.

¹¹³ Kent Kleinman, *An Open Work*, in «AA Files», n. 58, Architectural Association School of Architecture, 2009, p. 78.

Queste opere contravvengono esplicitamente al prezioso valore della coerenza formale dell'arte tradizionale. Privilegiando l'ambiguità, i nuovi testi richiedono una maggiore partecipazione dell'osservatore, che produce attivamente molteplici interpretazioni e letture. Le opere che hanno incoraggiato tali produzioni interpretative sono state definite polisemantiche, polivalenti, ambigue, multiple: "opere aperte". Questa condizione di apertura diventa un'esigenza semiologica, una condizione desiderata, una necessità nelle arti e nelle ideologie. In un mondo nel quale le strutture metanarrative, appoggiate dai codici (e dai significanti), assumono le sembianze di ciò che ci circonda e lo soggiogano sotto logiche semplicistiche, la conoscenza del mondo non può essere rivelata seguendo una pista, un labirinto dove, con sufficiente arguzia, poteva essere trovata e recuperata. "aprire" le opere significa aprirsi alle verità molteplici, disposte su strutture ramificate, raggiungibili attraverso percorsi molteplici, tutti ugualmente validi.

Nell'ambito del discorso sull'opera aperta, una riflessione sull'evoluzione del pensiero enciclopedico può essere essenziale nella ricezione dei cambiamenti di pensiero avvenuti nella storia elicitati dalla concezione del sapere e sua relativa schematizzazione. La metafora del labirinto come conoscenza viene esposta da Umberto Eco nel suo *Dall'albero al labirinto*, in contrapposizione allo schema "ad albero" tipico dell'età medievale e rinascimentale. Il sapere enciclopedico si basava su disgiunzioni binarie, un sistema apparentemente semplice ma che ha aiutato i dotti a catalogare il sapere in maniera efficace, e l'indice diventa la sostanza stessa del progetto enciclopedico: in epoca barocca e rinascimentale, «non ci si aspetti di trovare nell'enciclopedia il corpo, il sangue, lo spirito di ciascuna, singola disciplina, ma soltanto una forma svuotata di qualunque

contenuto concreto e particolare»¹¹⁴. Una volta esaurito il contenuto, ossia “il saputo”, è necessaria un’altra rivoluzione di pensiero che permetta anche la contemplazione, in uno schema omogeneo con il già noto, di discipline non ancora note e definite. Eco segna l’apertura di questa nuova concezione della conoscenza a partire da Francis Bacon, promotore di «una enciclopedia basata su dati derivati dall’esperienza scientifica e su una critica delle false opinioni del passato (gli *idola*), regesto *aperto* e in continuo sviluppo»¹¹⁵. Dalla metafora dell’albero si passa dunque alla selva: non più un ordine binario e disgiuntivo, ma più un intricato labirinto fatto di strade ambigue e ingannevoli somiglianze. Tuttavia, il labirinto può essere percorso seguendo percorsi diversi, in quanto i passaggi non si escludono né si ostacolano a vicenda, ma permettono un accesso diverso in base alle proprie preferenze o capacità. Il ruolo del curatore non è più quello di ripartire minuziosamente le scienze naturali, le discipline e i cataloghi di ciò che già si conosceva, ma è quello di dare spazio alle nuove scoperte, a ciò che non è stato definito in sé né tantomeno in relazione a ciò che già esiste. Ciò rappresenta un rifiuto radicale di una gerarchia prestabilita (delle scienze come del pensiero): non esiste più la «Grande Catena dell’Essere»¹¹⁶, ma ogni schema della conoscenza avrà un senso contestuale e contingente.

Anche l’indagine filosofica di Leibniz specula sulla contrapposizione tra dizionario ed enciclopedia, contaminando la sua ricerca sugli studi algebrici con l’aspetto più razionale della linguistica. Egli infatti pone alla base della sua *caratteristica universalis* (una lingua razionale), il calcolo algebrico determinato

¹¹⁴ Walter Tega, *Le origini della modernità*, Firenze, Olschki, 1999, p. 113.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Dall’albero al labirinto. Studi storici sul segno e l’interpretazione*, Milano, RCS, 2007, p. 46.

¹¹⁶ Ivi, p. 47.

da simboli esatti ma “ciechi”, senza un significato distinto. Nel *Consilium de Encyclopaedia nova conscribenda methodo inventoria* del 1679 propone un tipo di enciclopedia “aperta”, che prevede un cambiamento nell’ordine delle discipline al pari della loro evoluzione o scoperta, tale enciclopedia deve inoltre essere in grado di comprendere le conoscenze non scritte, possedute dagli uomini di scienza e non ancora registrate per iscritto. Questo tipo di enciclopedia dovrebbe avere

molti rinvii da un luogo all’altro, dato che la maggior parte delle cose può essere vista da diverse prospettive, e una verità può avere collocazioni diverse secondo i suoi diversi rapporti: coloro che sistemano una Biblioteca non fanno sovente dove porre certi libri, rimanendo indecisi tra due o tre collocazioni egualmente convenienti.¹¹⁷

L’idea di Leibniz è quella di una enciclopedia «polidimensionale, dove si stabiliscono interconnessioni multiple e trasversali»¹¹⁸. Il contributo del filosofo tedesco ha influenzato molti pensatori e scienziati del Novecento, che hanno visto nelle sue teorie i prodromi della cibernetica, dell’informatica e della psicoanalisi, formando quello che è considerato il pensiero occidentale nelle arti e nelle scienze.

Per Michel Serres è Leibniz il primo filosofo della comunicazione¹¹⁹, che ha riformato il pensiero enciclopedico “ad albero” sostituendolo con quello «du réseau à entrées multiples»¹²⁰. Come già esposto in precedenza, il metodo

¹¹⁷ Stefano Gensini, *G. W. Leibniz. Dal segno alle lingue*, Casale Monferrato, Marietti Scuola, 1990, p. 19.

¹¹⁸ Umberto Eco, *Dall’albero al labirinto. Studi storici sul segno e l’interpretazione*, op. cit., p. 57.

¹¹⁹ Cfr. Michel Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Parigi, François Bourin, 1992.

¹²⁰ Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Parigi, Puf, 1968, p. 14.

cartesiano e il suo procedere in linea retta, escludendo percorsi alternativi, cede il passo all'esplorazione più libera e ambigua del labirinto: «nous sommes tous des néo-leibneziens»¹²¹, afferma Serres, riaffermando l'influenza del filosofo nelle discipline moderne fondanti della modernità e nel modo di concepire il pensiero e i suoi processi. Si vuole parlare in questa sede del pensiero di Michel Serres poiché questo appare come il punto di congiunzione più adatto tra opera aperta e pensiero contemporaneo: egli scava nei problemi relativi alla storia e alle scienze, adottando però un modo alternativo di vedere entrambe le discipline. Il tempo per Serres non è mai semplicemente un percorso lineare monodirezionale, né ha uno scorrere omogeneo. Ha una dimensione frattale, laminata, fatta di pieghe e pliche, entro la quale anche due punti distanti tra loro possono ritrovarsi improvvisamente sovrapposti, e un passato lontano può coincidere con il presente. «Ainsi l'arithmétique sumérienne se trouve-t-elle intégrée à des logiciels informatiques. Ce temps plié donne à voir des coïncidences qui ne sont pas des hasards. Lucrèce coïncide avec la physique moderne»¹²². La visione anti-storica di Serres si riflette anche sui suoi studi relativi alla comunicazione: prendendo in esame la figura del dio Ermete, Serres intesse una teoria secondo la quale la divinità greca, oltre a essere «un dieu leibnizien»¹²³, trova la sua forza e potenza nella sua natura ambigua. Essere contemporaneamente dalla parte dei ladri e di quella dei commercianti, dunque degli “scambi” di ogni natura, permette al dio di rimanere instabile tra il bene e il male, in una continua metamorfosi morale. «l'identité est à chercher et à trouver hors de soi, d'où l'importance que [Serres] accorde à la

¹²¹ Michel Serres, *Hermès IV. La distribution*, Parigi, Minuit, 1977, p. 275.

¹²² Christian Godin, *Michel Serres*, in «La philosophie en France aujourd'hui», n. 58, Presses Universitaires de France, 2014, p. 259.

¹²³ Ivi, p. 258.

figure du double»¹²⁴. Così la continuità di pensiero postulata da Leibniz trova in Serres la sua evoluzione contemporanea: la conoscenza forma un *continuum* tra le varie discipline, tutte legate tra loro attraverso dei vincoli non sempre evidenti o espliciti. La natura ambigua della comunicazione, incarnata in Hermes, permette il dialogo continuo tra i saperi.

Prima il sapere “ad albero”, escludente e definito alla ricerca di un percorso strettamente logico del sapere; poi il “labirinto”, sempre più aperto e fedele al mutare dei saperi; poi ancora, il sapere “rizomatico” di Gilles Deleuze e Félix Guattari, un modo alternativo di speculare sul sapere e di approcciare le nuove materie. Il rizoma è un sistema di pensiero che rifiuta il binarismo logico della psicoanalisi ma allo stesso tempo non accetta il labirinto come metafora ideale della conoscenza. Se Serres cerca di indagare i legami aperti tra le discipline divergendo dall’ossessione lineare del pensiero occidentale, Guattari «developed a special affinity for the synthesis and the constitution of a collective environment with a limited hierarchy and with loose rules of association»¹²⁵. Il rigetto delle gerarchie preesistenti deriva dalla necessità di un cambio radicale di paradigma: Deleuze e Guattari, dopo la pubblicazione de *L’Anti-Oedipe*, dichiarano apertamente di non voler più fare affidamento alle teorie psicanalitiche, né di prenderle in considerazione in studi futuri. Secondo i filosofi francesi, la questione psicanalitica ha contribuito a un sistema di pensiero ricorsivo, ancora fedele all’idea di labirinto, che ha rallentato grandemente lo sviluppo di nuove modalità e di nuovi strumenti di analisi. Simile alla filosofia di Michel Serres, che ha

¹²⁴ Ivi, p. 259.

¹²⁵ Anne Querrien, “An Interview with Constantin V. Boundas” in Constantin V. Boundas, *Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari*, Londra, New York, Bloomsbury Academic, 2018, p. 26.

postulato la necessità di guardare a “reti” di pensiero, allontanandosi dall'ossessione occidentale per i punti e le origini, il rizoma si pone in contraddizione con l'albero, che è servito da modello per tante scienze, linguistica e comunicazione incluse. Ciò avviene anche nella produzione creativa: «un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes»¹²⁶. Tali elementi costitutivi dell'opera¹²⁷ la rendono un «agencement machinique»¹²⁸, un corpo senza organi che continua a comunicare con altre macchine. Non inserendo tra le variabili il contenuto di un testo, non sarà più lecito domandarsi «ce que veut dire un livre»¹²⁹, ma si andranno a ricercare i legami che sussistono con altri testi e in che modo essi funzionano: «un livre n'existe que par le dehors et au-dehors»¹³⁰. Anche i teorici francesi ripercorrono la storia del libro, distinguendo tre tipologie di testo: «le livre-racine»¹³¹, è quello che più rappresenta la struttura di pensiero già precedentemente detta come “ad albero”. L'albero è l'immagine del mondo, e il libro-radice ne è il suo corrispettivo letterario. Mimetico, organico, significante e soggettivo, l'arte imita la natura come il libro imita il mondo attraverso dei procedimenti narrativi. Il *livre-racine* è dominato dalla logica binaria, che ne è anche la realtà spirituale e, secondo Christa Bürger, «is meant to indicate the essence of the enemy: classical thought operates dualistically and hierarchically»¹³². Procedendo per dicotomie e antonimi, questo tipo di testo non può riflettere la molteplicità in quanto pone le

¹²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Parigi, Minuit, 1976, p. 9.

¹²⁷ Deleuze e Guattari adottano esclusivamente il lessema *livre*, ma in questa sede, come già esplicitato, si utilizzeranno indistintamente anche i lessemi *opera* o *testo*.

¹²⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 9.

¹²⁹ Ivi, p. 10.

¹³⁰ Ivi, p. 11.

¹³¹ Ivi, p. 12.

¹³² Christa Bürger, *The Reality of 'machines', Notes on the Rhizome-thinking of Deleuze and Guattari*, in «Telos», n. 64, New York, Telos Press, estate 1985, p. 34.

basi su una forte unità principale, aristotelica, che appartiene a una prima epoca del pensiero occidentale. Il secondo sistema, «le système-rad icelle, ou racine fasciculée»¹³³ è quello che più si avvicina al pensiero della modernità. In questo sistema la centralità del “fittone” viene meno, in quanto l’opera vive anche (e soprattutto) al di fuori della sua unità centrale presente, prolungandosi verso il passato e il futuro. Un esempio può essere la tecnica del “cut-up”, già in uso nell’arte dadaista e in seguito riadattata negli anni Sessanta in letteratura da William S. Burroughs e negli anni Novanta in ambito musicale dal movimento Grunge. Tristan Tsara scrive nel 1918 le istruzioni su come fare una poesia dadaista:

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.¹³⁴

¹³³ Ivi, p. 14.

¹³⁴ Tristan Tsara, (1921) “Pour faire un poème dadaïste” in *Sept manifestes Dada*, Online edition, 1979, p. 39, enfasi nostra.

È ciò che farà William S. Burroughs cinquant'anni dopo nei suoi romanzi¹³⁵, e Kurt Cobain nei suoi testi musicali¹³⁶. Il *cut-up* è una tecnica trasversale, rielaborabile in base alle epoche e agli stili, senza età: «le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture) implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés»¹³⁷. È in questa dimensione “altra” che il testo moderno ritrova la sua unità, il suo divenire spirituale. Deleuze e Guattari rintracciano alcune vie di investigazione della proliferazione dei testi attraverso i media, intralciati però dai limiti imposti dalle tecnologie dell'epoca: la “rottura” dell'assemblage mediale è implicita nel sistema fascicolare, ma ne restringe l'area solo a determinate “linee” di rappresentabilità e realizzazione. «Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine»¹³⁸. Per questo è necessaria una nuova metafora¹³⁹, un nuovo modo di concepire l'opera che trascenda sia dalla centralità che dalla strutturalità, aspetti che ne riducono manifestazioni e legami con gli altri *assemblage*. L'unica costante, la molteplicità: l'idea di libro come immagine del mondo, ecco la grande mistificazione.

Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple,

¹³⁵ Cfr. William S. Burroughs, *The Soft Machine*, New York, Grove Press, 1961; Id., *Nova Express*, New York, Grove Press, 1964.

¹³⁶ Cfr. Paolo Giovanazzi, *Nirvana. Teen Spirit*, Firenze, Milano, Giunti, 2018.

¹³⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 15.

¹³⁸ Ivi, p. 17.

¹³⁹ È interessante notare come, nonostante una evidente tensione verso l'astrazione matematica, Deleuze e Guattari si attengano al lessico botanico anche per quanto riguarda, appunto, il *rizoma*.

en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ;
écrire à n-1.¹⁴⁰

Un'opera non è altro che un'astrazione da un sistema di semiosfere magmatiche, un *n-1* costituito da elementi accidentali che si intersecano formando un'eccezione alla regola della molteplicità. Da questa definizione, i filosofi cercano di estrarre alcune regole assiomatiche, alcuni principi approssimativi comuni a tutte le opere rizomatiche: secondo il principio di «connexion» e di «hétérogénéité»¹⁴¹ qualunque parte del rizoma può e deve collegarsi a un'altra sua porzione. Questi primi due assiomi rendono la realtà rizomatica differente da quella dell'albero o della radice. Se nell'albero si procede per dicotomie, e nella radice si segue un percorso solo parzialmente libero, il libro-rizoma permette dei punti di convergenza non solo a livello linguistico, ma a tutti i livelli semiotici: «un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales»¹⁴². Molteplicità ed eterogeneità come elementi essenziali dell'opera moderna. Il discorso vira sempre più sugli aspetti che un tempo sono stati considerati come “esterni” alle opere, ma che per molti studiosi degli anni Settanta diventano lenti attuali e precise nello studio dei prodotti culturali. Per Weinreich, Labov ed Herzog, «la langue est une réalité essentiellement hétérogène»¹⁴³, un sistema entro il quale tutti i parlanti adulti cercano di migliorare le proprie competenze, in maniera attiva o passiva, attraverso l'uso di diverse forme linguistiche legate a determinati contesti sociali. Si mette in discussione anche la definizione stessa di

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 17.

¹⁴¹ Ivi, p. 18.

¹⁴² Ivi, p. 20.

¹⁴³ Françoise Robert, *Aspects sociaux du changement dans une grammaire générative*, in «Langages», n. 32, dicembre 1973, p. 90.

“lingua madre”, non più riconosciuta come realtà assoluta, solida e sintagmatica, ma come una serie di strati del linguaggio correlati a una determinata situazione storica e geopolitica, adottata a più livelli da una categoria di parlanti. Anche la lingua madre, evidentemente, è un rizoma, e come tale può essere preso in analisi attraverso una decentralizzazione di tipo dimensionale o di registro. Il terzo principio, ovviamente, è quello della «multiplicité»¹⁴⁴: quando il molteplice è di fatto trattato come sostantivo, non più come ciò che circonda l’opera, allora la molteplicità si libera dal soggetto e dall’oggetto. «Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature»¹⁴⁵. Il quarto principio del rizoma è quello della «rupture asignifiante»¹⁴⁶, secondo il quale un rizoma può essere rotto o frantumato in un determinato punto ma si innesca nuovamente a partire da legami preesistenti o creandone di nuovi. Ciò significa che ogni opera rizomatica contiene linee di segmentazione entro le quali essa può stratificarsi ma allo stesso tempo compensa l’effetto deterritorializzante dal quale fugge costantemente. Non una dicotomia tra rizoma e radice, «for in reality these two are entwined; the rhizome in the root and the root in the rhizome»¹⁴⁷. Gli ultimi due principi, «de cartographie et de décalcomanie»¹⁴⁸ esulano il rizoma da qualsiasi modello strutturale o generativo sotteso. Esso è estraneo a qualsiasi idea di struttura di tipo genetico, in quanto è più simile a una mappa («carte») che a un tracciato («calque»): «la carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 21.

¹⁴⁵ Ivi, p. 22.

¹⁴⁶ Ivi, p. 27.

¹⁴⁷ Simon O’Sullivan, “Cultural Studies as Rhizome. Rhizomes in Cultural Studies”, in Id., *Cultural Studies and Interdisciplinarity*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2002, p. 89, <https://www.simonosullivan.net/articles/cultural-studies-as-rhizome.pdf>, (data di consultazione 13/03/2019).

¹⁴⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 35.

construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications»¹⁴⁹. Al contrario, la logica dell'albero è la stessa del tracciato e della riproducibilità: «de l'axe génétique ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini»¹⁵⁰.

Il rizoma invoglia il ricercatore ad approfondire la materia, esplorandone gli estremi, prolungando l'orizzonte d'attesa e le linee di convergenza; sono numerose dunque le critiche mosse a questa nuova tassonomia dell'opera di tipo rizomatico. Roland A. Champagne nella sua recensione all'opera di Deleuze e Guattari si interroga sulle motivazioni date dai filosofi all'adozione del sistema-rizoma:

strong arguments can be made for the existence of the rhizome along with the tree as systematic structures for explaining human thought. Likewise, "schizo-analysis" can inform us to a great degree about the limitations of psychoanalysis. However, this small manifesto has not developed enough arguments to convince us that "schizo-analysis" must replace psychoanalysis as the science of human behaviour.¹⁵¹

Anche per Anne Querrien e Andrew Goffey il rizoma non concede alcuna sicurezza, «there's no guarantee that a rhizome won't be transformed into a tree, taking a fixed form that dictates the relations between the points which, until then, it had connected»¹⁵². Se ciò dovesse succedere, di riflesso il rizoma andrebbe a

¹⁴⁹ Ivi, p. 37.

¹⁵⁰ Ivi, p. 36.

¹⁵¹ Roland A. Champagne, *Rhizome by Gilles Deleuze and Félix Guattari*, in «World Literature Today», vol. 51, n. 4, Board of regents of the University of Oklahoma, autunno 1977, p. 590.

¹⁵² Anne Querrien, Andrew Goffey, "Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of History and Action", in Constantin V. Boundas (ed.), *Schizoanalysis and Ecosophy. Reading Deleuze and Guattari*, op. cit., p. 93.

morire in quanto si andrebbe a replicare ciò che si è negato nelle premesse teoriche, ovvero un ritorno al percorso prefissato, già delineato, normalizzato. Secondo gli studiosi però la natura versatile del rizoma permette una sua riabilitazione, molto faticosa, come appendice di un “albero morto”¹⁵³. Ciononostante, la fascinazione della teoria rizomatica agisce sull’idea di confine dell’opera e del pensiero (entrambi rilevanti per questa tesi) che rimane valida anche per i critici:

things quickly escape their origins, and the search for origins doesn't tell us all that much about the actual factors through which they are currently being determined. It is in the middle, in a milieu, that things happen, that desire flourishes, growing in all sorts of directions via the lines of the rhizome.¹⁵⁴

Il rizoma si allaccia alle teorie della “morte dell’autore” in quanto cerca di scardinare il concetto di origine come fondante e liminare dell’opera letteraria. Il movimento centripeto del rizoma, di riflesso, è stato assimilato al processo mentale di tipo orientale, in riferimento al concetto di molteplicità molto simile a quello della religione induista. In realtà la divinità induista non è che un frammento della grande divinità, percepita attraverso le diverse reincarnazioni. «We are closer to the Buddhist – or the Taoist here. No essences, indeed no theology (no “representation”), but a “fundamental” insubstantiality, impermanence, and interpenetration of all phenomena»¹⁵⁵. Il mondo è un vortice di energie, di realtà frattaliche. Paul Rainbird riflette sulle differenze tra pensiero occidentale e

¹⁵³ Per Querrien e Goffey ciò accade attraverso l’azione della schizoanalisi.

¹⁵⁴ Anne Querrien, Andrew Goffey, “Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of History and Action”, in Constantin V. Boundas (ed.), *Schizoanalysis and Ecosophy. Reading Deleuze and Guattari*, op. cit., p. 94.

¹⁵⁵ Simon O’Sullivan, “Cultural Studies as Rhizome. Rhizomes in Cultural Studies”, in *Cultural Studies and Interdisciplinarity*, op. cit., p. 88.

orientale in relazione al rizoma e al rapporto con il mondo materiale come punto di partenza della percezione del reale, antropologicamente stratificato. Partendo da Deleuze e Guattari «l'Ouest est rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées»¹⁵⁶, Rainbird sottolinea quanto la differenza tra il modello ad albero (occidentale) e quello rizomatico (orientale) «[is] due to a different social experience of perception of space and the use of different plants for cultivation»¹⁵⁷, in quanto le popolazioni nomadi orientali hanno esplorato un «espace lisse», spazi estesi senza confini naturali o artificiali come ad esempio le steppe e i deserti, a differenza dell'«espace strié»¹⁵⁸ delle popolazioni occidentali di tipo sedentario e a base agricola. Ciò modifica la percezione dello spazio e il suo conseguente uso: nel primo caso «on occupe l'espace sans le compter», nel secondo caso «on le compte pour l'occuper»¹⁵⁹. In questi termini, Rainbird evidenzia non solo l'aspetto dualistico della teoria del rizoma, ma anche la presenza di alcuni aspetti tipici del determinismo ambientale. le applicazioni del pensiero rizomatico teorizzato da Deleuze e Guattari trovano spazio in diverse discipline, da quelle umanistiche a quelle scientifiche, in quanto essa più che imporre nuove regole cerca di ampliare il respiro delle singole discipline, spingendo verso un pensiero sempre più interdisciplinare, o addirittura transdisciplinare¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 56.

¹⁵⁷ Paul Rainbird, *Deleuze, Turmeric and Palau: rhizome thinking and rhizome use in the Caroline Islands*, in «Journal de la Société des Océanistes», n.112, 2001, p. 14, <http://journals.openedition.org/jso/1653> (data di consultazione 13/03/2019).

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Parigi, Minuit, 1980, p. 447.

¹⁵⁹ *Ibidem*. Deleuze e Guattari adattano tale riflessione sull'uso dello spazio in musica da Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Parigi, Gonthier, 1987, pp. 95-107.

¹⁶⁰ Cfr. Simon O'Sullivan, "Cultural Studies as Rhizome. Rhizomes in Cultural Studies", in *Cultural Studies and Interdisciplinarity*, op. cit.

Dall'opera aperta all'ipertesto

I punti di contatto tra la teoria del rizoma e i neonati Media Studies che si sviluppano a partire dagli anni Ottanta sono numerosi, e presto vengono colti da molti studiosi che si pongono in maniera critica alle proposte di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ad esempio, il contributo dell'opera-rizoma è rilevante in quelle che sono definibili come le teorie dell'ipertesto, delle quali si sono occupati nello specifico autori come Gérard Genette, Michel Foucault, Jacques Derrida, Andries van Dam e lo stesso Barthes, e che hanno poi continuato a svilupparsi nell'ambito delle teorie della letteratura elettronica, dell'informatica, della programmazione e nello sviluppo delle intelligenze artificiali. Il termine *hypertext* fu coniato da Theodor Nelson negli anni Sessanta, riferendosi non esclusivamente al testo elettronico, ma a un intero paradigma radicale dell'ambiente tecnologico a livello mondiale:

by hypertext I mean non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways.¹⁶¹

Nonostante le specificità di ognuno, il *fil rouge* che collega questi e altri studi letterari (e non solo) è certamente l'abbandono dei concetti di centralità, di limite, di linearità a favore della molteplicità, del nodo, della rete. Questo cambio di paradigma segna una vera rivoluzione di pensiero che apre le porte a nuove interstizialità tra letteratura, filosofia, tecnologia, e sociologia.

¹⁶¹ Theodor Nelson, *Literary Machines*, Sausalito, Mindful Press, 1982, p. 0/2.

Le prime teorie di Barthes, come già affrontato in questa tesi, sollevano alcune tematiche comuni ad altri contemporanei relative all'interpretazione dei testi: «during the process of textual interpretation, types of communicative competence come into play that are broader than the linguistic competence and dependency relations between sentence elements»¹⁶². Le teorie narratologiche del periodo classico non avevano a disposizione le risorse di analisi del discorso, le grammatiche e i metodi di storytelling orale, ancora troppo acerbe per averne una corretta fruizione, ma che prefiguravano sviluppi che avrebbero preso forma in un secondo tempo. Susan Sontag intercetta questo cambio di paradigma già a partire da Sterne e dai Romantici tedeschi, considerati i primi ad aver abbandonato una tecnica narrativa lineare, ma ciononostante fu proprio Barthes ad occuparsene concretamente in termini teorici e non¹⁶³. In *S/Z*, una critica a *Sarrasine* di Balzac, il commento inonda e sottomette la storia non solo in termini quantitativi, ma anche ricorrendo a espedienti grafici, di layout, di frammentazione della pagina stampata. Un segnale inequivocabile dell'insufficienza fornita da un singolo medium, il libro:

Barthes' writing was also decadent in the sense that it was a decline or falling away from an ideal form of writing for the age of print. The great monographs of the 19th-century essayists and historians showed what

¹⁶² David Herman, *Sciences of the Text*, in «Postmodern Culture», vol. 11, n. 3, North Carolina State University, 2001, p. 7, pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.501/11.3herman.txt (data di consultazione: 25/3/2019).

¹⁶³ «The presumed impossibility (or irrelevance) of producing a continuous systematic argument has led to a remodeling of the standard long forms – the treatise, the long book – and recasting of the genres of fiction, autobiography, and essay. Of these stylistics, Barthes is a particularly inventive practitioner». Susan Sontag, *A Barthes Reader*, New York, Hill and Wang, 1982, pp. xiv-xv.

printing could achieve; by comparison, Barthes was intentionally playful and perverse.¹⁶⁴

Le prime pagine di *S/Z* sono dedicate a una «ideal textuality»¹⁶⁵ composta da blocchi di parole (o immagini), collegate ipertestualmente da percorsi multipli, catene, sentieri che compongono un'opera in continuo divenire, potenzialmente infinita, dove gli spazi bianchi e i margini dell'impaginazione sembrano farsi largo a forza in un continuo flusso di parole e simboli grafici.

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables [...]; de texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage¹⁶⁶.

Barthes vede il linguaggio come una vasta rete di linee di discorso, di modelli verbali riconoscibili, strutturabili, etichettabili. La rete (*réseaux*) non è l'unica metafora adottata da Barthes per descrivere la struttura del linguaggio, ma è una metafora frequente e utile in quanto offre un'immagine di tridimensionalità data da singole linee che si muovono su percorsi unici ma al contempo capaci di sovrapporsi in altri luoghi o di incrociarsi in qualsiasi altro punto. Suggerisce anche una possibile infinità in termini di estensione di tali linee e di movimenti infiniti lungo di esse. Qualsiasi testo può essere considerato come un tracciato di

¹⁶⁴ Jay David Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print* (2001), Taylor & Francis e-Library, 2009, p. 77.

¹⁶⁵ George Landow, *Hypertext 3.0. Critical theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 2.

¹⁶⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Parigi, Séuil, 1970, p. 11.

linee lungo quella rete infinita che è il linguaggio. *S/Z* inserisce nel lessico tecnico dell'analisi testuale un concetto che, in questo lavoro di tesi, si rivela fondamentale per diversi motivi: Barthes introduce il concetto di codice per indicare gli assi percorribili all'interno di un testo: «“codes” is a better term [...] because it suggests non-visibility, a patterning force that is itself always unseen, intangible, absent»¹⁶⁷. Il codice è «une perspective de citations, une mirage de structure, [...] des voix *off*»¹⁶⁸ tale da suggerirne una permeabilità che ne permette un utilizzo anche in relazione a linguaggi non verbali. Nello specifico, Barthes distingue cinque codici:

le concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix: Voix de l'Empire (les proaïrétismes), Voix de la Personne (les sèmes), Voix de la Science (les codes culturelles), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole.¹⁶⁹

Ogni codice, o “voce” del testo, corrisponde a una strategia interpretativa che concorre a creare un'illusione di realtà. Il progetto di *S/Z* consiste infatti nello scardinare tale illusione, rifiutando l'equazione adottata dagli scrittori dell'Ottocento europeo che identifica la realtà con la vita. Ignorando deliberatamente la suddivisione canonica del testo in frasi, periodi, paragrafi e capitoli, Barthes adotta invece la suddivisione dell'opera di Balzac in *lexies* (lessie), gruppi di parole da analizzare come brevi unità di significato scomponibili attraverso i cinque assi codificati.

¹⁶⁷ Peggy Rosenthal, *Deciphering S/Z*, in «College English», vol 37, n. 2, ottobre 1975, National Council of Teachers of English, p. 127.

¹⁶⁸ Roland Barthes *S/Z*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Tali strategie, come è evidente, si prestano alla critica contemporanea non solo in ambito narratologico, ma permettono ingerenze in vari campi del sapere: George Landow, ad esempio, nota che i blocchi che compongono il testo, (le lessie) e i collegamenti tra questi (i codici) altro non sono che la base dell'ipertesto elettronico:

hypertext, which links one passage of verbal discourse to images, maps, diagrams, and sound as easily as to another verbal passage, expands the notion of text beyond the solely verbal. [...] Electronic links connect lexias "external" to a work [...] as well as within it and thereby create text that is experienced as non-linear, or, more properly, as multilinear or multisequential. Although conventional reading habits apply within each lexia, once one leaves the shadowy bounds of any text unit, new rules and new experience apply.¹⁷⁰

I codici interagiscono tra di loro, in maniera frenetica e confusionaria (Barthes stesso si riferisce a un certo senso di nausea dato dalla vertigine dei codici), e non sempre permettono un'immagine stabile e solida delle lessie: ciascuna di esse non ha una struttura solida, con uno strato solidamente e ordinatamente sopra l'altro, ma in esiste in un continuo movimento dove ogni strato sovrasta e assimila gli altri.

Attraverso l'analisi non lineare, disarticolata e spalancata di *Sarrasine*, Barthes dimostra, secondo Deborah G. Lambert, «how ideology inhabits our texts, our readings, and of course, our selves»¹⁷¹. Quando uno scrittore intraprende un tale progetto, il lettore deve rimanere attento a quale ideologia l'autore equipara

¹⁷⁰ George Landow, *Hypertext 3.0. Critical theory and New Media in an Era of Globalization*, op. cit., p. 3.

¹⁷¹ Deborah G. Lambert, *S/Z: Barthes' Castration Camp and the Discourse of Polarity*, in «Modern Language Studies», vol. 16, n. 3, Modern language Studies Press, estate 1986, p. 161.

alla realtà e quali ipotesi, non identificate come premesse ideologiche, non contempla o lascia indiscusse. La metodologia stessa di Barthes lascia un presupposto residuo: che la realtà, non mediata dall'ideologia, esiste e si distingue dalle trappole dei codici strutturali.

The texts is seen as a productivity of meaning which is carried on within a certain regime of sense: realism. The productivity of language which is dramatically revealed in the unconscious and in *avant-garde* texts is given a fixity, a positionality, so that it functions to denote a reality.¹⁷²

Così il realismo è più di un atteggiamento “naturale”, è una pratica di significazione che si basa sui limiti che la società si dà: alcuni testi realisti, come la novella analizzata in *S/Z*, sono quindi in grado di drammatizzare questi limiti. La riflessione sul divario tra realismo e avanguardia diventa necessaria nel momento in cui non si limita a guardare a due stili letterari diversi, quasi antonimici, ma allarga il territorio d'indagine verso una visione dell'opera come prodotto di fattori sociali, politici, economici. Fattori che influiscono anche nell'apertura di un'opera: «some texts rely on the moment of closure more than others. Some veer towards the mere repetition of sociolects, but even these rely to some degree upon the productivity of language merely in order to function as a realist texts»¹⁷³. «The normal mode of writing»¹⁷⁴, di rimando, punta a una forma di ermeneutica e critica parimenti “normalizzante”, nel tentativo di mutilare le pluralità del testo cercando di dare una direzione univoca, specifica, disambiguata: «it aims at an interpretation, fixing a meaning, finding a source (the author) and

¹⁷² Rosalind Coward, John Ellis, *Language and Materialism. Development in Semiology and the Theory of the Subject*, Londra, Routledge, 1977, p. 45.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

an ending, a closure (*the meaning*)»¹⁷⁵. Anche il testo preso in esame da Barthes, *Sarrasine*, è un testo-limite, in quanto sfrutta i meccanismi del realismo per creare una struttura narrativa che li estremizza e drammatizza. Secondo Rosalind Cowards e John Ellis, in questo caso la critica tradizionale gioca secondo le stesse regole del testo: quest'ultimo infatti utilizza la retorica per denotare, o semplicemente descrivere, uno spaccato di realtà. L'analisi letteraria di Barthes, con le sue lessie, gli espedienti grafici, l'abbandono della visione dicotomica a favore di un modello lamellare, espandono i confini della letteratura verso campi d'indagine sempre più fecondi.

È d'uopo soffermarci a questo punto sugli studi di Gérard Genette, uno degli studiosi francofoni che a partire dagli anni Ottanta ha posto le basi per una teoria della narrazione che si sono rivelate lungimiranti anche in termini di ciò che sarebbe stato l'attuale storytelling transmediale. Nel suo fondamentale testo *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, pubblicato in Francia nel 1982 e tradotto in italiano negli anni Novanta, Genette definisce ciò che è la “transtestualità”, ovvero tutto ciò che pone un testo «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»¹⁷⁶. L'autore distingue diverse relazioni transtestuali, tenendo a precisare che questa è una categorizzazione sicuramente parziale ma soprattutto costantemente *in fieri*:

le premier a été, voici quelques années, exploré [...] sous le nom *d'intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Parigi, Seuil, 1982, p. 7.

souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. [...] Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*. [...] Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer. [...] Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'architextualité, définie plus haut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...] de pure appartenance taxinomique.¹⁷⁷

Nella sua tassonomia incompleta, Genette menziona varie forme di intertestualità, definita come «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre»¹⁷⁸. Ciò accade attraverso la forma esplicita della citazione ma anche attraverso la forma meno esplicita e meno canonica del plagio, e in quella ancora meno esplicita dell'allusione. Procedendo per gradi, Genette si sposta da dei processi riconducibili alla traduzione a delle trasformazioni di tipo imitativo, definiti dall'autore stesso come «dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement»¹⁷⁹, come i *pastiche* o le caricature. In *Seuils*, (1987) Genette introduce una fondamentale differenziazione tra i due diversi tipi di paratesto in base alla loro ubicazione: si parla di peritesto quando gli elementi si trovano «autour du texte, dans l'espace du même volume»¹⁸⁰, si parla invece di epitesto quando tali elementi si trovano in un luogo «à distance plus respectueuse (ou plus

¹⁷⁷ Ivi, pp. 7-10.

¹⁷⁸ Ivi, p. 7.

¹⁷⁹ Ivi, p. 14.

¹⁸⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987, p. 10.

prudente)»¹⁸¹. In ambito cinematografico, Robert Stam riprende il discorso di Genette applicandolo ai paratesti filmici, quali ad esempio le varianti delle versioni originali dei film dovute a tagli, siano essi montaggi alternativi o *director's cut*, ma soprattutto dovute a fenomeni di censura dovuti ai condizionamenti storici e politici che si impongono durante la produzione di un film a seconda delle epoche e delle culture. Di questi fenomeni, anche applicati ad alcuni film di Neil Jordan, si è parlato nel capitolo precedente. Nicola Dusi sottolinea che per Stam anche le note di produzione o i *press book* distribuiti alla stampa durante le anteprime sono catalogabili come materiali paratestuali, ma non annovera i trailer cinematografici¹⁸². Se per Genette l'ipertesto prevede la presenza di un ipotesto, dunque di un testo di partenza "originario" che verrà in seguito modificato, elaborato o esteso, Stam applica tali processi al cinema, riferendosi a «those films which derive from preexisting texts in a way more precise and specific than that evoked by the term intertextuality»¹⁸³. Per questioni di ordine, si parlerà di intertestualità in maniera più dettagliata nelle pagine successive.

A riprendere le idee e il lessico di altri teorici di scuola francese come Barthes, Foucault e Mikhail Bakhtin, è stato Jacques Derrida. Adottando termini come *liasons, toile, réseau*, Derrida mette in evidenza quanto le sue necessità siano di due tipi: la prima, di ricollegarsi alle teorie del testo come elemento dinamico e non lineare, la seconda, quella di abbandonare una visione dicotomica tra dentro/fuori del testo. In *Dissemination*, infatti, dedica un intero capitolo a ciò che

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Nicola Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 258.

¹⁸³ Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flutterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Londra-New York, Routledge, 1992, p. 214.

la letteratura greca antica ha rappresentato nell'insieme dei sistemi letterari per il suo rapporto di interscambio continuo con la sua lingua e cultura di appartenenza: «comme tout texte, celui de “Platon” ne pouvait pas ne pas être en rapport, de manière au moins virtuelle, dynamique, latérale, avec tous les mots composant le système de la langue grecque»¹⁸⁴. Anche Derrida concepiva il testo come un insieme di unità discrete, per il teorico esisterebbe infatti

la possibilité de prélèvement et de greffe citationnelle qui appartient à la structure de toute marque, parlée ou écrite, et qui constitue toute marque en écriture avant même et en dehors du tour horizon de communication sémio-linguistique [...]. Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit [...] peut être cité, mis entre guillemets.¹⁸⁵

Come Barthes, anche Derrida dunque concepisce il testo come un sistema di unità discrete di lettura. Gregory Ulmer sottolinea che si potrebbe addirittura parlare di «act of dissolution, hence the transformation of the object», dunque di una “decomposizione” del testo alla base della metafora teorica di Derrida.

The dissolving action of the chemical senses, involving the breakdown and transformation of substances, offers a model for a methodology of decomposition by means of which the limits of theoretical philosophy might be transgressed. The organ of this new philosopheme is the mouth, the mouth that bites, chews, tastes [...]. The first step of decomposition is the bite.¹⁸⁶

Per Ulmer «the book is perhaps the most charged, cathected object in western civilization»¹⁸⁷, e le frequenti allusioni di Derrida afferenti al tema del funerale,

¹⁸⁴ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Parigi, Seuil, 1972, p. 161.

¹⁸⁵ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Parigi, Minuit, 1972, p. 381.

¹⁸⁶ Gregory Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimora, Londra, the Johns Hopkins University Press, 1985, p. 57.

¹⁸⁷ Ivi, p. 13.

della veglia, della morte e decomposizione rispondono a una certa necessità da parte dell'autore (esplicitata già dal titolo, "glas" significa "campana a morto"), di superare i canoni del testo, letterario e non, e «the struggle to break with the investiture of the book»¹⁸⁸.

In termini teorici, *De la grammatologie* di Derrida si dedica alla questione evidenziando le differenze tra linearità e non-linearità del testo partendo dal discorso sulla percezione del tempo che, soprattutto in Occidente, è visualizzabile come una linea retta composta da punti che si susseguono. Ciò non è sempre stato epistemicamente vero, in quanto

l'écriture au sens étroit – et surtout l'écriture phonétique – sont enracinées dans un passé d'écriture non linéaire, [une] écriture qui épelle ses symboles dans la pluri-dimensionnalité: le sens n'y est pas assujéti à la successivité, à l'ordre du temps logique ou à la temporalité irréversible du son.¹⁸⁹

L'aspetto multidimensionale del segno non si sostituisce al concetto di storia o di tempo, ma secondo Derrida corrisponde a un altro strato di esperienza storica e, dunque, si potrebbe parlare di «pensée linéaire comme une réduction de l'histoire»¹⁹⁰. La discussione sull'evoluzione del pensiero, che compone la prima parte di questo capitolo, si proietta sull'evoluzione dell'idea di storia, o "che cos'è la storia": per il teorico francese si potrebbe addirittura usare un'altra parola, in quanto il lessema «histoire» è sempre stata associata a uno schema lineare dello svolgimento del tempo, sia che la sua linea colleghi l'alfa e l'omega «selon la droite ou selon le cercle»¹⁹¹. La simultaneità coordina due presenti assoluti, due

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 127.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

punti o momenti di presenza, e rimane un concetto fondamentalmente linearista. Bolter percepisce un conflitto tra scrittura lineare e non-lineare, in quanto queste due forme si sono avvicinate nel corso dei tempi sopprimendosi a vicenda. A partire dal modernismo, e dalla sua difficoltà nel raccontare in maniera lineare l'esperienza umana, Bolter e Derrida vedono riemergere le possibilità di un nuovo modo di scrittura non lineare.

En commençant à écrire sans ligne, on relit aussi l'écriture passée selon une autre organisation de l'espace. Si le problème de la lecture occupe aujourd'hui le devant de la science, c'est en raison de ce suspens entre deux époques de l'écriture. Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement.¹⁹²

Parimenti a Barthes in *S/Z*, Derrida si cimenta concretamente in una nuova modalità di testo letterario con *Glas*, pubblicato a metà degli anni Settanta e definito da Jay David Bolter «such an antibook»¹⁹³. Ogni pagina è composta da due colonne: quella sinistra presenta alcuni passaggi delle teorie di Hegel con relative note, quella destra un commento sul romanziere francese Jean Genet. I paragrafi disposti liberamente, dal carattere tipografico di dimensioni e proporzioni variabili, donano al layout delle pagine un aspetto che ricorda le miniature medievali. Il lettore, abituato a una lettura “a nastro” (che in Occidente procede da sinistra verso destra), si ritrova spaesato nel seguire la direzione di lettura imposta da Derrida e continua a ricercare connessioni visive e verbali che sfuggono alla sua attenzione. La lettura procede a intervalli, tra Hegel e Genet, con un andamento sinusoidale ipnotico che sfida la linearità del pensiero letterario e i

¹⁹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 130.

¹⁹³ Jay David Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition* (2001), op. cit., p. 78.

confini della pagina editoriale. Nel suo tentativo di rinnovare la letteratura su supporto cartaceo attraverso l'informatica e l'elettronica, Bolter ammette che tradurre in e-book un «antibook» come *Glas* significherebbe annullarne l'impronta culturale: nella sua versione cartacea, *Glas* supera l'orizzonte d'attesa del lettore attraverso delle strategie di straniamento sensibile¹⁹⁴, mentre «in an electronic edition [...] it would appear to work with, rather than against, the grain of our expectations of the medium»¹⁹⁵.

Un punto di vista interessante e fecondo sull'opera di Derrida è quello di Gregory Ulmer, già citato in precedenza, secondo il quale «*Glas* may be considered a kind of philosophical surrealism in that it uses the principles of [the] “mad” speech to generate a text»¹⁹⁶. Il linguaggio a cui fa riferimento Ulmer è quello prodotto da complessi processi di traduzione che coinvolgono l'essere umano fatto di carne, la sua psiche, e l'immaginario collettivo¹⁹⁷. Si parla di «word-thing», una parola anch'essa composta da materia organica ma allo stesso tempo non comunicabile, implicita. Il saggio procede, subendo continue fascinazioni dalla scienza, dalla chimica, dalla fonetica e dalla psicanalisi freudiana, sfaccettando e ampliando il sistema di lettura di *Glas* che ben si presta a questo tipo di dissezioni, chirurgiche e metaletterarie. *Glas* è il frutto di una sovrapposizione di parole, di temi, di discorsi ma anche di persone fisiche, parola, lettere, caratteri: Ulmer ne fa emergere la natura rizomatica, mettendo insieme le riflessioni di Derrida sul tema della sovrapposizione dei piani. In *Parage*, Derrida

¹⁹⁴ Vedi al capitolo *Identità e straniamento in The Dream of a Beast e The Crying Game*.

¹⁹⁵ Jay David Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition* (2001), op. cit., p. 78.

¹⁹⁶ Gregory Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, op. cit., p. 62.

¹⁹⁷ Per la questione sugli archetipi si rimanda al capitolo *Devouring Mother Ireland*.

spiega in nota come l'analisi comparativa, ad esempio de *L'arret de mort* di Blanchot e *The Triumph of Life* di Percy Shelley, rischia di infrangere le regole e gli assiomi della pedagogia.

Une procession superposée à l'autre, l'accompagnant sans l'accompagner. [...] Opération illégitime dans l'enseignement : il faut donner ses références et de dire de quoi on parle, sous son titre identifiable. On ne fait pas un cours sur Shelley en ne le nommant jamais, en faisant semblant de viser Blanchot, et d'autres encore.¹⁹⁸

Ma quando si parla di *Glas*, la posta in gioco è ben più elevata di una lezione di letterature comparate o di ermeneutica del testo. *Glas* non mette solo in dialogo Hegel e Genet, ma coinvolge in maniera allusiva ma diretta anche il lettore, come nel caso del passaggio criptico della colonna a destra di pagina 7: «[d]eux colonnes inégales, disent-ils, dont chaque – enveloppe ou gaine, incalculablement renverse, retourne, remplace, remarque, recoupe l'autre»¹⁹⁹. Derrida stabilisce uno spazio testuale sfidando il lettore a trovare un percorso alternativo, personalizzato, attraverso le maglie del testo. Bolter afferma che Derrida «was certainly writing topographically»²⁰⁰, prevedendo le sfide che affronteranno la letteratura dell'ipertesto elettronico, la transmedialità e gli ecosistemi narrativi.

¹⁹⁸ Jacques Derrida, *Parages*, Parigi, Galilée, 1986, pp. 127-128.

¹⁹⁹ Jacques Derrida, *Glas*, Parigi, Galilée, 1974, p. 7.

²⁰⁰ Jay David Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition* (2001), op. cit., p. 78.

La traduzione intersemiotica oggi: rimediazione, ipermediazione, immediatezza.

Non abbiamo più, infatti, l'autore demiurgo delle lettere, ma solo il latore di una missiva che, una volta recapitata, sta a noi leggere e interpretare²⁰¹.

Gli ultimi studi relativi alla traduzione intersemiotica si stanno concentrando più sul come un'opera nasce che sulle possibili implicazioni degli insiemi categoriali fedeltà/infedeltà e traducibilità/intraducibilità: ampliando il concetto lotmaniano di semiosfera²⁰², che viene definito negli anni Ottanta come un universo entro il quale si verificano gli atti comunicativi (e non viceversa, un insieme di atti), Guglielmo Pescatore ipotizza la presenza di «ecosistemi narrativi»²⁰³ composti da elementi transmediali che convivono entro determinati ambienti sociali, storici e linguistici. Il fruitore finale di un testo non si affida esclusivamente al media attraverso il quale viene presentato, ma convive in un'ambiente che gli permette di «organizzare conoscenze dell'universo narrativo sia relative ai singoli aspetti (identità e relazioni tra personaggi, avvenimenti e ambienti) sia di natura generale»²⁰⁴. Bolter e Grusin intraprendono un'analisi sull'azione e l'influenza tra vecchi e nuovi media a partire dalla concezione foucaultiana di genealogia, intesa non tanto nell'investigazione dell'origine di un fenomeno quanto dei suoi legami con il tessuto storico e del suo impatto

²⁰¹ Enrico Terrinoni, "Ostregatto! Ora ho capeto!", in James Joyce, *Finnegans Wake*, libro terzo capitoli 1 e 2, Milano, Mondadori 2017, p. xxvi.

²⁰² Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1984), op. cit.

²⁰³ Cfr. Guglielmo Pescatore (ed.), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci, 2018.

²⁰⁴ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Architetture dell'informazione nella serialità televisiva*, «IMAGO», n. 3, 2011, p. 139.

nell'ambiente culturale²⁰⁵. Secondo gli studiosi, i *new media* sono governati dalle stesse regole su cui si basano i media precedenti, rielaborandole e convertendole attraverso i processi di rimediazione. Di conseguenza, l'azione dei nuovi mezzi di comunicazione ricade anche su quelli preesistenti, in quanto la rimediazione ha una doppia conseguenza: si parla di trasparenza o immediatezza quando la presenza del mezzo passa in secondo piano rispetto al processo di rappresentazione della realtà, mantenendo dunque un certo grado di contatto con esso; si parla di opacità o ipermediazione quando la presenza del mezzo di comunicazione interferisce (anche per moltiplicazione, come ad esempio la pagina di un sito web a forma di televisore) e ne vengono enfatizzate le forme e le tecniche. Questa riflessione introduce il ruolo che i mezzi di comunicazione ricoprono in termini che prescindono dalla loro valenza scientifica e tecnologica, nell'ambito un approccio di tipo umanistico, e si rivela fondamentale in questo lavoro di tesi nell'analisi di testi (filmici e non) che presentano casi di rimediazione e manipolazione metamediale.

Nel 1964, Marshall McLuhan nell'introduzione a *Understanding Media* scrive che «the “content” of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph»²⁰⁶. Come suggerito da tali esempi, McLuhan non guardava a una riconversione dei media già in uso, quanto a un tipo di prestito più complesso entro il quale il medium è esso stesso incorporato o rappresentato all'interno di un altro medium. Ciò è già successo nella storia occidentale in

²⁰⁵ «However, where Foucault was concerned with relations of power, our proposed genealogy is defined by the formal relations within and among media as well as by relations of cultural power and prestige». Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, the MIT Press, 1999, p. 21.

²⁰⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, New American Library, Timer Mirror, 1964, pp. 23-24.

ambito artistico, ad esempio nella pittura fiamminga: i pittori olandesi del Quattrocento amavano incorporare mappe, globi, iscrizioni, lettere e specchi nelle loro opere con l'intento di rappresentare una sorta di inventario illustrato delle tecnologie, dei beni e dei lussi ai quali le famiglie che commissionavano tali dipinti erano in grado di accedere. Questo non è che solo uno dei tanti modi di fare *ekphrasis*, un tipo di rimediazione definibile come «a verbal representation of visual representation»²⁰⁷. Per Bolter e Grusin «the remediation is a defining characteristic of the new digital media»²⁰⁸, ciononostante le nuove tecnologie digitali hanno avuto un impatto traumatico e radicale in termini di rimediazione, in particolar modo nella scrittura occidentale. A partire dal modo in cui le suddette nuove tecnologie coinvolgono i sensi del fruitore:

our current revolution is obviously more extensive than Gutenberg's. It modifies not only the technology for reproduction of the text, but even the materiality of the object that communicates the text to readers. [...] The substitution of screen for codex is a far more radical transformation because it changes methods of organization, structure, consultation, even the appearance of the written word – the present revolution has only one precedent in the West: the substitution of the codex for the *volume* – of the book composed of quires for the book in the form of a roll – during the first centuries of the Christian era.²⁰⁹

Inevitabilmente, la definizione dei *new media* passa attraverso un'analisi contrastiva con le altre arti e gli altri media già noti: cambiano le modalità della pittura o della scrittura, ma riconoscerne punti di convergenza e divergenza con il

²⁰⁷ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, pp. 151-152.

²⁰⁸ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p. 45.

²⁰⁹ Roger Chartier, *Forms and meanings: Texts, performances, and audiences from codex to computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 15-18.

proto-medium non è sufficiente a comprenderlo. Per Gaudreault e Marion, ad esempio,

a medium's identity is a very complex affair. Moreover, specificity by no means signifies separation or isolation. A good understanding of a medium thus entails understanding its relationship to other media: it is through intermediality, through a concern with the intermedial, that a medium is understood.²¹⁰

Ogni atto di mediazione dipende non da un singolo atto di mediazione, ma si inserisce in una serie di atti di mediazione, non sempre immediatamente correlabili, instaurando un processo continuo di rimediazione (o “rimediazioni”). Nei suoi studi sul postmodernismo, Fredric Jameson parla di spazializzazione della cultura postmoderna come

the process whereby the traditional line arts are *mediatized*: that is, they now come to consciousness of themselves as various media within a mediatic system in which their own internal production also constitutes a symbolic message and the taking of a position on the status of the medium in question.²¹¹

La mediatizzazione delle belle arti di Jameson è un processo di rimediazione, entro il quale i media (e soprattutto i new media) sono sistematicamente dipendenti sia dai media precedenti che tra di loro per questioni di valenza culturale. Ciò che Jameson definisce mediatizzazione può essere valido non soltanto per i *new media* della postmodernità, ma anche per i *visual media* precedenti, in quanto tale processo, come già sollevato nei paragrafi precedenti, si è ripetutamente

²¹⁰ André Gaudreault, Philippe Marion, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, in «Convergence», n. 8, 2002, p. 15.

²¹¹ Fredric Jameson, “Postmodernism and Utopia” (1988), in Id., *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 162.

riproposto nella genealogia foucaultiana delle pratiche di rappresentazione in Occidente. Anche Jameson riconosce tale genealogia:

it is because we have had to learn that culture today is a matter of media that we have finally begun to get it through our heads that culture was always that, and that the older forms of genres, or indeed the older spiritual exercises and meditations, thoughts and expressions, were also in their very different ways media products. The intervention of the machine, the mechanization of culture, and the mediation of culture by the Consciousness Industry are now everywhere the case, and perhaps it might be interesting to explore the possibility that they were always the case throughout human history, and within even the radical difference of older, precapitalist modes of production.²¹²

Jameson tiene a sottolineare quanto sia unico ed esclusivo il processo di mediatizzazione che coinvolge la cultura contemporanea occidentale: per la prima volta nella storia, i media visivi sfidano l'egemonia culturale dei media linguistici. La forma più potente di questa «critical and disruptive challenge»²¹³ è quella dei testi filmici e della produzione video in generale, caratterizzati da un «total flow»²¹⁴ che mette in discussione le leggi della comunicazione linguistica. Il concetto di “flusso totale” deriva dall'idea di “televisual” di Tony Fry, ovvero un dominio ontologico entro il quale viviamo che segna «the end of the medium, in a context, and the arrival of television as the context»²¹⁵. Se Jameson vede ancora il video come medium, Fry propone di offrire nuove chiavi di lettura in grado di analizzare l'ontologia della televisione.

²¹² Ivi, p. 68.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ivi, p. 70.

²¹⁵ Tony Fry, *RUA/TV? Heidegger and the Televisual*, Sydney, Power Institute of Fine Arts, 1993, p. 13.

Sempre negli anni Novanta, un passo in avanti rispetto alle analisi di Jameson e Fry lo intraprende Bruno Latour con il suo saggio *Nous n'avons pas jamais été modernes*, che investiga più in profondità il ruolo delle teorie postmoderne all'interno della cultura contemporanea. Dal punto di vista di Latour, non dissimile da quello di Jameson, le teorie attuali continuano a riservare un posto speciale ai codici linguistici e all'interpretazione peirceiana:

qu'on les appelle «sémiotique», «sémiologie» ou «tournant linguistique», toutes ces philosophies ont pour objet de faire du discours non pas cet intermédiaire transparent qui mettrait le sujet humain en contact avec le monde naturel, mais un médiateur indépendant de la nature aussi bien que de la société.²¹⁶

Le teorie contemporanee non contemplano un linguaggio “invisibile”, totalmente neutro, che riesca a rimanere imparziale nel rapporto dialogico tra lettore e scrittore, tra soggetto e oggetto, tra il mondo e l'essere. Piuttosto, il linguaggio è considerato come un mediatore che partecipa attivamente agli scambi (e al tradurre), riempiendo gli spazi tra soggetti significanti e natura. Un errore compiuto dalle teorie postmoderne può essere il tentativo di cercare di isolare il linguaggio in quanto «cultural force»²¹⁷, scartando dall'equazione le modalità di interazione tra il linguaggio e i media, la tecnologia e gli altri prodotti culturali. Per Latour i fenomeni della tecnologia contemporanea sono il risultato di processi di ibridazione tra l'essere umano, il linguaggio e il mondo delle cose, e tali fenomeni ibridi sono reali e validi tanto quanto le parti che li costituiscono: per certi versi, in realtà, sono proprio le forme ibride a manifestarsi con maggior impatto nella semiosfera, a differenza dei concetti dietro a tali forme che non appaiono mai in

²¹⁶ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Parigi, Editions La Découverte, 1991, edizione online, p. 17.

²¹⁷ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p. 57.

forma pura o come soggetto, oggetto o linguaggio in quanto tale. In estrema sintesi, non c'è nulla prima o al di fuori dell'atto di mediazione²¹⁸. I mezzi di comunicazione funzionano come oggetti all'interno del mondo, entro sistemi di scambio linguistico, culturale, sociale ed economico. In *The Media Equation*, Byron Reeves e Clifford Nass sostengono che non soltanto i media sono oggetti reali, ma che «media equal life»²¹⁹. I due teorici portano avanti un'ampia e affascinante ricerca empirica, dimostrando che le persone si relazionano ai media nello stesso modo in cui si relazionano con altre persone o luoghi fisici. Se Reeves e Nass si soffermano in gran parte sulle implicazioni psicologiche e sociologiche delle modalità in cui ci si relaziona con i media, Bolter e Grusin rivolgono le loro attenzioni alle relazioni culturali, storiche e formali tra fruitore e media e, soprattutto, tra i media stessi. I mezzi di comunicazione sono degli oggetti ibridi (nell'accezione di Latour), e dunque sono reali per le culture che li creano e ne fruiscono.

Photography is real – not just as pieces of paper that result from the photographic process, but as a network of artifacts, images, and cultural agreements about what these special images mean and do. Film is real; its reality is constituted by the combination of the celluloid, the social meaning of celebrity, the economics of the entertainment industry, as well as the techniques of editing and compositing.²²⁰

Il discorso di Bolter e Grusin ricopre un ruolo centrale nell'esplorazione del tema dell'intersemioticità in questo lavoro di tesi, in quanto permette di esaminare «how

²¹⁸ Per approfondimenti sul rapporto tra uomo, linguaggio e mondo esterno si rimanda a Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

²¹⁹ Byron Reeves, Clifford Nass, *The Media Equation: How People Treat Computers, Televisions, and New Media Like Real People and Places*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 6.

²²⁰ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p. 58.

cinema displays earlier forms of media, or how cinematic forms get to be remediated in other, newer forms»²²¹. È anche vero che si vuole lasciare spazio a delle posizioni di critica rispetto a tali teorie, come ad esempio quelle di Markku Eskelinen e Raine Koskimaa, i quali asseriscono che

the concept of remediation carries worrying stabilizing effects with it. Whatever new form, mode or medium there is, there's no time to study it and build a decent scholarship around it, as we supposed to be immediately stuck with remediating it.²²²

In questo caso, non è chiaro in che modo la rimediazione possa avere degli effetti limitanti nell'investigazione dei media, in quanto Bolter e Grusin contemplanò come condizione necessaria e sufficiente la presenza di un ecosistema mediatico entro il quale considerare la posizione di ogni medium proprio per scongiurare eventuali malintesi e conflitti tra tecnologie precedenti e successive (come ad esempio il rapporto tra carta stampata e ipertesto). Anche Marshall McLuhan fa riferimento a questo tipo di paradosso tecnologico, che si è già avverato in atti di rimediazione che appartengono al passato, ma che possono essere fortemente attuali:

typography was no more an addition to the scribal art than the motorcar was an addition to the horse. Printing had its 'horse-less carriage' phase of being misconceived and misapplied during its first decades, when it was not uncommon

²²¹ Agnes Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 37.

²²² Markku Eskelinen, Raine Koskimaa, "Introduction: Towards a Functional Theory of Media." In *CyberText Yearbook 2001*, Jyväskylä, research Centre for Contemporary Culture, University of Jyväskylä, 2002, p. 9.

for a purchaser of a printed book to take it to a scribe to have it copied and illustrated.²²³

Volendo mantenere validi i capisaldi della rimediazione, si vuole procedere verso gli altri due punti, che rappresentano le due polarità entro le quali la rimediazione si manifesta. Da una parte l'immediatezza, ovvero la tendenza alla trasparenza totale del processo di rimediazione, dall'altra l'ipermediazione, che della rimediazione ne enfatizza sia il processo che le parti in causa. Per Bolter e Grusin, immediatezza e ipermediazione sono facce della stessa medaglia:

hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response.²²⁴

Se i media trasparenti cercano di raggiungere il reale negando coraggiosamente il processo di mediazione, i media opachi intercettano la realtà moltiplicandosi, creando una sensazione di pienezza e sazietà che il fruitore percepisce come reale. Bolter cerca di gerarchizzare il rapporto tra immediatezza e ipermediazione, affermando che se la «immediacy depends on hypermediacy»²²⁵, è anche vero che «even the most hypermediated productions strive for their own brand of immediacy»²²⁶, a seconda dell'effetto che l'autore vuole affidare al testo. Nell'analisi di Dusi, invece, non c'è spazio per le scale di valori tra i due fenomeni, in quanto facenti parte di un processo rizomatico:

²²³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, op. cit., p. 189.

²²⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p. 53.

²²⁵ Ivi, p. 6.

²²⁶ Ivi, p. 9.

le logiche antagoniste, ma sempre coesistenti, di trasparenza (immediatezza) e opacità (ipermediazione), sono presentate come processi non teleologici, che permettono la convivenza di strati diversi di esperienze mediali e di costruzioni testuali e discorsive. Come a dire che passato e presente convivono nelle nostre pratiche mediali e, nonostante l'uso di tecnologie sempre più sofisticate, le nostre pratiche sono sempre ibride, prese tra vecchi e nuovi modi.²²⁷

Lettore empirico e lettore modello

Nell'ambito di questo studio di tesi è necessario prestare attenzione al modo in cui è possibile costruire e rintracciare nei testi letterari e filmici il cosiddetto lettore modello, cioè l'insieme degli orizzonti d'attesa e delle previsioni di cooperazione interpretativa culturalmente situate, e discutere sul lettore empirico, o *active reader*, che di fatto agisce e re-agisce sul testo. Anche i lettori e gli spettatori²²⁸ sono dei "testi" e vanno intesi come strategie interne a sistemi testuali più ampi, ad esempio i generi letterari o lo stesso cinema "di finzione". I lettori modello dei testi in traduzione tra loro diventano strategie intratestuali che si mettono in gioco, o si arrestano, reciprocamente. Focalizzarci su questo aspetto della traduzione intersemiotica può farci superare il limite di una semplice operazione di transcodifica, considerandola invece come un evento «transculturale, dinamico e funzionale»²²⁹, enfatizzando la tensione tra

²²⁷ Nicola Dusi, *Contromisure*, op. cit., p. 18.

²²⁸ Per questioni di chiarezza e omogeneità espositiva, si parlerà di "lettori" nell'accezione più ampia di fruitori di testi.

²²⁹ Nicola Dusi, "Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", in *Versus*, op.cit., p. 7.

l'originalità e la "fedeltà" a un testo di partenza e la necessità di "tradirlo", permettendone la fruizione a un pubblico culturalmente altro²³⁰.

La riflessione sul ruolo del lettore non può prescindere da ciò che in semiotica si considera come punto di riferimento per le teorie dell'enunciazione, ovvero la definizione di enunciazione postulata da Greimas e Courtès alla fine degli anni Settanta. «L'enunciazione è l'istanza che promuove il passaggio tra la competenza e la performance (linguistica), tra le strutture semiotiche virtuali che avrà il compito di attualizzare e le strutture realizzate sotto forma di discorso»²³¹. Se da una parte la semiotica enunciazionale si è concentrata sullo studio delle forme e del modo in cui il testo si rapporta alla sua istanza autoriale, dall'altra la semiotica dell'interazione comunicativa si è soffermata sulla postulazione di un modello di scambio comunicativo in seno a un testo:

il funzionamento di un testo (anche non verbale) si spiega prendendo in considerazione, oltre o invece del momento generativo, il ruolo svolto dal destinatario nella sua comprensione, attualizzazione, interpretazione, nonché il modo in cui il testo stesso prevede questa partecipazione.²³²

Tutto ciò non è da considerarsi come un'invenzione della modernità: si vuole qui aprire una parentesi storica sul ruolo del lettore/autore in epoche diverse dalla modernità, proprio per enfatizzarne la componente intrinseca al discorso relativo alla traduzione intersemiotica. Il lettore non è un "testo" che arriva dopo, ma nasce contemporaneamente all'autore e al testo che produce, che sia più o meno

²³⁰ Cfr. Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics-Tel Aviv University, 1980; Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, op. cit.

²³¹ Algirdas Greimas, Joseph Courtès, *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it. Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007, p. 125.

²³² Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 16.

consapevolmente analizzato dalla critica e dalla teoria. A partire dalla storia della letteratura antica e della cultura popolare, dove la figura del lettore-scrittore trova posto nei processi di ri-scrittura che caratterizzano i componimenti orali. Tali opere tramandate oralmente e interpretate dai cantori, subivano modifiche e protendevano verso calchi formulari che ne agevolassero la memorizzazione. Per Walter J. Ong, la mente dell'oratore «must move ahead more slowly, keeping close to the focus of attention much of what it has already dealt with. Redundancy, repetition of the just-said, keeps both speaker and hearer surely on the track»²³³. Tale pratica di riscrittura mentale viene ereditata dalle prime forme di scrittura con l'uso dei palinsesti, superfici ricavate da pelli, mattoni di creta molle o semplici lastre di pietra o legno ricoperte da cera, sulle quali era possibile incidere dei testi per poi cancellarli. Le tecnologie non permettevano altro che continuare a processare mnemonicamente i testi per fermarli temporaneamente su supporti, prolungando lo sforzo del lettore nel rintracciare il testo fonte: la figura autoriale è pertanto marginale, o quantomeno non facilmente distinguibile dal lettore-copista.

Nel passaggio dalla letteratura orale a quella scritta, gli autori classici come Omero e molti altri si ritrovarono a far fronte a diverse difficoltà date dalla natura dei due media:

having heard perhaps scores of singers singing hundreds of songs of variable lengths about the Trojan War, Homer had a huge repertoire of episodes to string

²³³ Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londra, New York, Routledge, 2012, p. 40.

together but, without writing, absolutely no way to organize them in strict chronological order.²³⁴

Ciò accadde non tanto per scarsa maestria o padronanza della materia epica, quanto perché Omero stesso fu auditore, prima ancora di divenire scrittore. Il suo ruolo autoriale ha un impatto limitato sul testo, che di fatto è più una cronaca del racconto romanzato della guerra di Troia che un'opera originale. Chi si occupa di letteratura è ben consapevole della presenza di processi che coinvolgono attivamente i lettori: per George Landow, «we call it a *tradition*»²³⁵. È il canone letterario che per consolidarsi come tale necessita di processi di riscrittura, i quali subiscono quella *anxiety of influence* sostenuta da Harold Bloom. Per cercare di spiegarne in breve il significato Bloom cita il *Portrait of Mr. W.H.*, una short story di Oscar Wilde: «Influence is simply a transference of personality, a mode of giving away what is most precious to one's self, and its exercise produces a sense, and, it may be, a reality of loss. Every disciple takes away something from his master»²³⁶. La teoria di Bloom è particolarmente calzante nel caso di Neil Jordan scrittore, che già da adolescente si è interfacciato con quello che era il canone letterario irlandese. In una sua intervista, l'autore confessa il peso della tradizione letteraria che ha da sempre gravato sulle sue spalle:

I grew up in Dublin, but was born in Sligo. And William Butler Yeats was born in Sligo, and wrote about Sligo. James Joyce was born in Dublin. So every facet of the landscape that you grew up in has been explored endlessly. There's probably

²³⁴ Ivi, p. 140.

²³⁵ George Landow, *Hypertext 3.0*, op. cit., p. 7.

²³⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 6.

more words per square meter of turf here than there are anywhere in the world, so a writer has this huge weight of stuff, of precedent in front of them.²³⁷

Negli ultimi anni è evidente quanto la presenza del lettore attivo abbia spesso ribaltato la visione su fatti storici, come accade nelle riscritture che caratterizzano il periodo postcoloniale e postimperiale. Il panorama letterario irlandese offre innumerevoli spunti ed esempi eccellenti proprio per la sua storia travagliata e conflittuale con il Regno Unito, come il noto romanzo di Maria Edgeworth *Castle Rackrent* (1800) o il dialogo *A View of the State of Ireland* (1596) che coglie con spirito le criticità e discrepanze tra madrepatria e colonia irlandese. Inscrivibili in questo contesto di riscrittura, a nostro parere, sono i romanzi *The Past* e *Sunrise with Sea Monster* e, per aver offerto un punto di vista alternativo e un'ulteriore occasione di dibattito su fatti storici ancora poco conosciuti, anche *Michael Collins*. Come si vedrà meglio nei capitoli tematici dedicati, Neil Jordan si muove nell'ambito della grande storia con lo stesso ardore e desiderio di riscatto degli autori propriamente postcoloniali.

Il lettore contribuisce attivamente alla costruzione del significato, presente all'interno del testo solamente in maniera virtuale, potenziale: per Wolfgang Iser,

la comunicazione in letteratura è un processo avviato e regolato non da un dato codice ma da un'interazione reciprocamente limitativa e amplificante tra l'esplicito e l'implicito, tra rivelazione e nascondimento. Ciò che è nascosto sprona il lettore all'azione, ma quest'azione è anche controllata da ciò che è rivelato; l'esplicito è a sua volta trasformato quando l'implicito è stato portato alla luce.²³⁸

²³⁷ Mario Falsetto, "Conversation with Neil Jordan, 1997", in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 5.

²³⁸ Wolfgang Iser, (1978) *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, tr. it di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 248.

Il rapporto tra istanza enunciazionale e ricettiva è dunque un processo, un'azione dinamica che si realizza in corso d'opera. Iser parla di vuoti (*Leerstellen*), di lacune narrative che richiedono l'azione del lettore per essere colmate. La loro presenza è condizione necessaria e sufficiente affinché il lettore si senta coinvolto dal testo. Per Giacomo Bettetini, «tali *defaillances* nella coerenza testuale provocano il coinvolgimento del destinatario, che è spinto a saturare le mancanze, le improvvise “omissioni” del testo con il proprio lavoro inferenziale»²³⁹. Ne parla anche Roland Barthes, quando distingue due tipologie testuali distinte, ovvero i testi *de plaisir* e i testi *de jouissance*:

texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est hé à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.²⁴⁰

L'importanza della perdita, dello scarto tra testo propriamente detto e “lettore-testo”, è dunque focale: senza tale intercapedine non è possibile innescare le dinamiche dialogiche e deduttive nella mente del fruitore. Negli anni Settanta Umberto Eco si sofferma sul ruolo del lettore, pubblicando nel 1979 il fondamentale *Lector in fabula* e la raccolta di saggi in lingua inglese *The Role of the Reader*. Per Eco «un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere

²³⁹ Gianfranco Bettetini, Stefania Garassini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *I nuovi strumenti del comunicare*, Milano, Bompiani, 2001, p. 250.

²⁴⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Parigi, Seuil, 1973, pp. 25-26.

attualizzati dal destinatario»²⁴¹. A differenza di altri tipi di espressione, un testo è caratterizzato da una maggiore complessità data dall'alternanza di contenuti visibili e non visibili. Ducrot²⁴² ne parla in termini di *non-detto*, ovvero tutto ciò che non è esplicitamente scritto su carta o visibile su uno schermo e che va dunque attualizzato dal lettore attraverso «movimenti cooperativi e coscienti»²⁴³. È il lettore modello ad attualizzare il testo esattamente come l'autore ha ipotizzato, in un gioco di scambi interpretativi e generativi. Ed è l'autore a costruire il testo intorno alle competenze ideali del lettore modello, «scegliendo i gradi di difficoltà linguistica, la ricchezza dei riferimenti, e inserendo nel testo chiavi, rimandi possibilità sia pure variabili di letture incrociate»²⁴⁴. In *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Eco distingue chiaramente il lettore modello dal lettore empirico:

il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale.²⁴⁵

Se il lettore modello è una strategia testuale, dunque qualcosa di potenzialmente pianificabile da parte dell'autore, il lettore empirico soggiace a delle regole non scritte (e non “scrivibili”) che lo muovono verso il testo. Attraverso il lettore modello, il testo pone le sue regole del gioco, che un lettore empirico può accettare

²⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 50, enfasi nostra.

²⁴² Cfr. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Parigi, Hermann, 1972.

²⁴³ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, op. cit., p. 51.

²⁴⁴ Ivi, p. 58.

²⁴⁵ Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), edizione digitale, Milano, La Nave di Teseo, 2018, p. 10.

o meno in quanto «the empirical reader is only an actor who makes conjectures about the kind of model reader postulated by the text»²⁴⁶.

Le speculazioni della seconda metà del Novecento che gravitano intorno al concetto di lettore seguono più o meno pedissequamente la dicotomia delineata da Eco negli scritti qui citati²⁴⁷, «to the point that the univocal figure of the reader became multiplied in a variety of ghosts that were carefully distinguished from the empirical reader»²⁴⁸, ma vi sono ulteriori studi che intercettano i punti di convergenza tra lettore modello e lettore empirico, sottolineando alcuni elementi in comune tra le due figure. Come ad esempio, la questione dell'orizzonte di attesa: nel momento in cui il lettore empirico si interfaccia con un testo, questi possiede un determinato bagaglio culturale, una "semiosfera" che da un punto di vista fenomenologico rappresenta proprio l'orizzonte delle esperienze pregresse. Ciò sembrerebbe confermare il punto di vista di Hans Robert Jauss, secondo il quale

every experience has its horizon of expectation: all consciousness exists as a consciousness of something, and thus always also exists within the horizon of already formulated and still forthcoming experiences. This definition indicates that the horizon structure of experience is rooted in the temporality of consciousness;

²⁴⁶ Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 64.

²⁴⁷ Per menzionarne alcuni, si rimanda al *mock reader* di Walker Gibson (*Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers*, in «College English», vol. 11, n. 5, febbraio 1950), il *super reader* di Michael Riffaterre (*Criteria for Style Analysis*, in «Word», vol. 15, 1959), gli studi di Stanley Fish (*Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, New York-Londra, Macmillan, 1967) e Jonathan Culler (*Beyond Interpretation: The Prospect of Contemporary Criticism*, in «Comparative Literature», n. 28, estate 1976) e l'*encoded reader* di Christine Brooke-Rose (*A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981).

²⁴⁸ Cristina Farranato, *Eco's Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 62.

it asserts that the experience of an object is conditioned equally by knowledge and lack of knowledge.²⁴⁹

La presenza comune dell'orizzonte d'attesa sottolinea il fatto che l'esperienza empirica è di fatto collocabile entro una cornice di potenzialità, come «any possibility of objectification is inscribed into a frame of indeterminable determinability»²⁵⁰, come tipicamente accade nella struttura di ogni orizzonte d'attesa. Tale convergenza è rintracciata anche da Eco stesso, quando afferma che

leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale.²⁵¹

L'unica differenza è che nei testi vigono regole che permettono al lettore, sia empirico che modello, di godere di un certo grado di libertà che il mondo reale non consente. Dal nostro punto di vista, questo è uno degli aspetti teorici maggiormente coinvolto all'interno delle opere di Neil Jordan, oltre ad essere una prerogativa del postmodernismo: l'autore conta sulle competenze del lettore empirico in quanto si avvale delle strategie di metanarrazione, di rimando intertestuale, di traduzione intersemiotica interne ai testi.

Il compito del lettore empirico, soprattutto in epoca postmoderna, va oltre la canonica interpretazione del testo, ed è Susan Sontag a suggerire una posizione

²⁴⁹ Hans Robert Jauss, *Question and Answer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 203, 204.

²⁵⁰ Denisa Butnaru, *The Literary Text and the System of Relevances*, in «Studia Phænomenologica», vol. 8, Bucarest, Humanitas, 2008, p. 95.

²⁵¹ Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, op. cit., p. 69.

volutamente provocatoria, riconducibile a quella citata in precedenza dei *texte de jouissance* di Barthes.

Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted, now. [...] Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. [...] What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. [...] In place of a hermeneutics we need an erotics of art.²⁵²

When worlds collide: gli ambienti di convergenza mediale e gli ecosistemi narrativi

I primi anni del Duemila vedono un periodo fecondo per le teorie dedicate al rapporto tra testi, media e fruizione, in quanto i nuovi mezzi di comunicazione consentono un'esperienza sicuramente più partecipata e immersiva dei testi. È l'utente finale a creare il proprio ecosistema narrativo, raccogliendo, rincorrendo o creando i propri contenuti a partire da quello che il testo (transmediale) gli propone. L'aspetto collaborativo della ri-mediazione dell'opera non permette dunque un raffronto con l'opera originale: quest'ultima non esiste più, inglobata in un polisistema mediale influenzato anche da contenuti originali ma allo stesso tempo lontani dall'azione autoriale, come nel caso delle fanfiction. Torop e Saldre propongono lo spazio della cultura in termini di «space of of different sign systems

²⁵² Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001, p. 14.

(intersemiotic), discursive practice (interdiscursive), and media (intermedial)»²⁵³, dunque un ambiente di scambio traduttivo non solo di tipo intersemiotico tra testi o segni, ma che coinvolge anche le pratiche discorsive e medialità che rappresentano gli effetti del fenomeno dell'autocomunicazione della cultura²⁵⁴. Nella porzione conclusiva dell'apparato teorico di questo lavoro di tesi si vuole proseguire quella che è la metaforizzazione delle teorie inerenti al pensiero e alla narrazione: dall'albero, al labirinto, al rizoma, all'ecosistema. Tutti elementi presenti in natura, investigati in questa sede non soltanto per comprendere in filigrana i testi di Neil Jordan, ma anche per affacciarsi all'orizzonte del metamodernismo e delle sue sfide.

Come anticipato nel paragrafo introduttivo di questo capitolo, le nuove forme di narratività ideate e sottoposte ai lettori sono caratterizzate da strutture narrative estese che «si comportano come ecosistemi, con dinamiche evolutive proprie, solo in parte controllate dalla produzione, che difficilmente possono essere comprese in una prospettiva testuale tradizionale»²⁵⁵. Lo studio di Pescatore sembrerebbe voler mettere in discussione i tre elementi fondanti della narrazione, autore opera e testo, dando un'idea di opera totale, che coinvolgerebbe dunque dinamiche extratestuali o comunque lontane dall'opera "chiusa" e più vicine al postulato dell'opera "aperta". L'intuizione dicotomica di Umberto Eco appare qui applicata empiricamente, non solo all'interno di un codice comunicativo specifico,

²⁵³ Peeter Torop, Maarja Saldre "Transmedia space", in Indrek Ibrus, Carlos A. Scolari (ed.), *Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, p. 41.

²⁵⁴ Cfr. Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013. Per il concetto di autocomunicazione della cultura si veda Peeter Torop, Maarja Ojamaa, *La transmedialità dell'autocomunicazione della cultura*, a cura di Bruno Osimo, University of Tartu, Estonia, pubblicazione online, 2016.

²⁵⁵ Guglielmo Pescatore, "Introduzione", in Guglielmo Pescatore (ed.), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, op. cit., p. 11.

ma all'interno di autentiche "mediasfere" che, pur comprendendo la triade narratologica, si sviluppano oltre tale sottoinsieme implicando variabili di tipo intersemiotico. Alternando film indipendenti a grandi produzioni hollywoodiane, i testi filmici di Neil Jordan si inseriscono in un ambiente mediale variegato e caratterizzato da un forte dialogo tra codici comunicativi.

I cambiamenti tecnologici, economici e socioculturali che hanno caratterizzato i decenni a cavallo tra il Novecento e gli anni Duemila hanno innescato ulteriori processi che attraversano il sistema dei mezzi di comunicazione:

welcome to *convergence culture*, where old and new media collide, where grassroots and corporate media intersect, where the power of the media producer and the power of the media consumer interact in unpredictable ways.²⁵⁶

La *cultura convergente* postulata da Henry Jenkins si rivela un modello empirico lungimirante, che dà spazio a nuovi fenomeni rintracciati dallo studioso e riassumibili in tre macrocategorie strettamente correlate tra loro:

media convergence, participatory culture, and collective intelligence. [...] By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want.²⁵⁷

In questo contesto, la parola convergenza riesce con efficacia a descrivere i cambiamenti tecnologici, industriali, culturali e sociali precedentemente

²⁵⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York-Londra, New York University Press, 2006, p. 2, enfasi nostra.

²⁵⁷ *Ibidem*.

menzionati. Jenkins introduce un altro elemento fondamentale, già presente in maniera implicita ma che adesso entra in scena con forza: la partecipazione attiva del lettore. In epoca postmodernista la circolazione di prodotti mediali, attraverso pratiche di traduzione intersemiotica, tra diverse economie, nazioni e sistemi culturali, dipende sempre più dal consumo che ne fanno gli utenti finali, o come già concordato in precedenza, con i “lettori”. Si parla di *participatory culture* proprio per enfatizzare il contrasto con la spettatorialità passiva, un modello ormai vetusto e inadatto alla cultura mediale occidentale del nuovo millennio. Il lettore si trova coinvolto in dinamiche che non contemplano esclusivamente il consumo passivo di un bene, ma che gli permettono un certo grado di interazione, a seconda del mezzo di comunicazione coinvolto. «Rather than talking about media producers and consumers as occupying separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands»²⁵⁸. L’aspetto partecipativo del lettore è condensato già negli anni Ottanta da Alvin Toffler nella figura del *prosumer*²⁵⁹, una crasi tra *producer* e *consumer*, in grado di comunicare

more and more through complex networks that are bottom-up, top-down, as well as side-to-side. Publics can be reactors, (re)makers and (re)distributors, engaging in shared culture and knowledge through discourse and social exchange as well as through acts of media reception.²⁶⁰

Non è errato utilizzare termini afferenti al lessico dell’economia e degli scambi commerciali quando si parla di arte e cultura. Jameson ci ricorda che il capitalismo

²⁵⁸ Ivi, p. 3.

²⁵⁹ Alvin Toffler, *The Third Wave*, New York, Bantam Book, 1980, pp. 282-305.

²⁶⁰ Mizuko Ito, “Introduction”, in Kazysz Varnelis (ed.), *Networked Publics*, Cambridge, Londra, MIT Press, 2008, p. 3.

e la riproducibilità industriale hanno soppresso l'aura sacra dell'oggetto culturale²⁶¹, facendone emergere il lato consumistico. È un fatto storico che occorre introiettare in quanto tale: «it is because culture has *become* material that we are now in a position to understand that it always was material, or materialistic, in its structures and functions»²⁶². Jameson intercetta anche un cambiamento lessicale nell'uso del termine *medium* o il suo plurale, *media*, che è esso stesso una convergenza di tre aspetti del prodotto culturale, un tempo ritenuti separati: «that of an artistic mode or specific form of aesthetic production, that of a specific technology, generally organized around a central apparatus or machine; and that, finally, of a social institution»²⁶³. La convergenza dei media è stata elicitata e ha al contempo promosso l'erosione²⁶⁴ dei confini tra media: riprendendo il concetto di medium come *assemblage*, Francesco Casetti sottolinea che «old apparatus [...] is disintegrated in favour of multifunctional platforms [...]; and old products tied to a single medium [...] are disintegrated in favour of a rich array of multiplatform and crossover products»²⁶⁵. Alcuni fatti tecnologici apparentemente non correlati tra loro, come la possibilità di trasferire dati in formato digitale o lo sviluppo dello schermo come display e supporto mediale, hanno dunque permesso a piattaforme un tempo differenti di connettersi e convergere in dispositivi di nuova generazione. Oltre all'aspetto strettamente tecnologico, occorre tenere in considerazione anche la portata economica del fenomeno della *convergence culture*. L'integrazione orizzontale di vari settori dell'industria ha dato origine ai grandi colossi della produzione e distribuzione cinematografica e non solo, come

²⁶¹ Cfr. Walter Benjamin, *Aura e choc*, op. cit.

²⁶² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 67.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Cfr. Giovanna Cosenza, *Semiotica dei nuovi media*, Roma, Bari, Laterza, 2004.

²⁶⁵ Francesco Casetti, *Back to the Motherland. The Film Theatre in the Postmedia Age*, in «Screen», 52, n. 1, primavera 2011, p. 10.

la Geffen Records²⁶⁶, che detengono la proprietà di numerose altre società satellite che si occupano dell'indotto e di altri supporti medialti (case editrici, canali televisivi, studi di registrazione). È evidente quanto la convergenza economica dei media ha modificato strutturalmente anche il mercato dei media, «favorendo lo sviluppo di (trans)media franchise “condivisi” capaci di essere valorizzati (e capitalizzati) sinergicamente»²⁶⁷.

I prodotti culturali nati in seno alla cultura della convergenza sono caratterizzati da complessità strutturali e narrazioni articolate che ne permettono la migrazione ed espansione verso semiosfere diverse da quelle di partenza. Interessante il punto di vista di Jason Mittel sulle nuove modalità di produzione creativa: per lo studioso, infatti, «innovations in media form are not viewed as creative breakthroughs of visionary artists but at the nexus of a number of historical forces that work to transform the norms established with any creative practice»²⁶⁸. Il discorso di Mittel rientra anche nel fenomeno della “morte dell'autore” da Barthes in poi, che caratterizza il periodo postmodernista ma che continua a emergere con insistenza anche nelle investigazioni delle nuove forme di narrativa metamoderna. Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore investigano su tale aspetto applicato al cinema contemporaneo, affermando che tale complessità narrativa

²⁶⁶ Casa di produzione di *Michael Collins*, *Interview with the Vampire* e altri progetti scritti e diretti da Neil Jordan.

²⁶⁷ Federico Zecca, “Cinema Reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale”, in Federico Zecca (ed.), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 11.

²⁶⁸ Jason Mittel, *Narrative Complexities in Contemporary American Television*, in «The Velvet Light Trap», n. 58, autunno 2006, p. 30.

si manifesta nella forma di una perdita della struttura procedurale delle narrazioni, che da percorsi complessi, ma orientati e finalizzati, si trasformano in narrazioni che non possiedono più un unico sistema di irradiazione, ma tendono invece a svilupparsi su strade diverse e su più linee.²⁶⁹

I due teorici prendono in considerazione la definizione fornita da Justin Wyatt di *high concept*, ovvero quei film che si presentano come «a form of differentiated product within the mainstream industry». Ciò che fa distinguere un film *high concept* risiede in due aspetti, «an emphasis of style within the films, and through an integration with marketing and merchandising»²⁷⁰. La forma dell'*high concept* rappresenta uno snodo fondamentale per questo lavoro di tesi, un modello empirico funzionale all'approccio ai testi di Neil Jordan che permette di espandere la prospettiva, muovendosi dal singolo prodotto mediale alla complessa rete di collegamenti che non si limita al rimando intertestuale o ai processi di rimediazione interni al testo, ma coinvolge dinamiche extratestuali anche di tipo commerciale che fanno di ogni opera dell'autore irlandese un nodo rizomatico, una emanazione di una realtà magmatica. Gli *high concept* per loro natura hanno una tendenza a debordare in svariati ambiti mediali e ad adottare diversi codici comunicativi, sia attraverso narritività cross-mediali che richiedono al lettore di interfacciarsi con svariate piattaforme per “completare la lettura” di un testo²⁷¹,

²⁶⁹ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, “Dalla cross-medialità all’ecosistema narrativo. L’architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo”, in Federico Zecca (ed.), *Il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, op. cit., p. 131.

²⁷⁰ Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 7.

²⁷¹ Prendendo in esame la saga di *Matrix*, Jenkins osserva che molti eventi concatenati tra loro non sono presenti esclusivamente nella trilogia cinematografica, ma vanno integrati dal lettore attraverso il videogame *Enter the Matrix*. (cfr. Henry Jenkins, “Searching for the Origami Unicorn: *The Matrix* and Transmedia Storytelling” in Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, op. cit., pp. 93-130.)

ma anche attraverso delle narrazioni “in parallelo”, che a partire da un nucleo narrativo si sviluppa su diversi canali comunicativi e generando più prodotti contemporaneamente²⁷².

Nella sua forma più complessa, quella che non comprende più la centralità della singola opera ma una serie di narrazioni virtualmente infinite che coesistono e mutano a seconda di variabili più o meno prevedibili, la narrazione va studiata come un autentico ecosistema. In termini di architettura dell’informazione, Gianluca Brugnoli suggerisce una prospettiva assimilabile a quella del lettore empirico quando afferma che

tasks and processes depend on the connections and on the parts combined by the user within the system. Primary and secondary features switch continuously following user interaction, also in a occasional and opportunistic way. Users are always in the centre: they are the protagonist which freely and actively connect the dots, selecting and putting together the different pieces of the system.²⁷³

Pur analizzando i fenomeni relativi all’organizzazione del flusso logico che regola le informazioni, l’architettura dell’informazione²⁷⁴ può rivelarsi uno strumento di speculazione valido per comprendere le dinamiche cross-mediali e di convergenza

²⁷² Come, ad esempio, la saga di *Pirates of the Caribbean*. (cfr. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, “Dalla cross-medialità all’ecosistema narrativo”, in Federico Zecca (ed.), *Il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, op. cit., pp. 134-135.)

²⁷³ Gianluca Brugnoli, *Connecting the dots of user experience*, presentazione al Terzo Summit Italiano di Architettura dell’Informazione (Forlì, 20-21 febbraio 2009), <https://www.slideshare.net/lowres/brugnalisystemux> (data di consultazione: 27/09/2019).

²⁷⁴ Cfr. Jesse James Garrett, *The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web*, New York, American Institute of Graphic Arts, New Riders Publishing, 2003; Marla Olsen, *Expanding the Approaches to User Experience*, in «boxes and arrows», 3 ottobre 2003, <http://boxesandarrows.com/expanding-the-approaches-to-user-experience/> (ultima consultazione: 27/9/2019); Oliver Grau (ed.), *Imagery in the 21st Century*, Cambridge-Londra, The MIT Press, 2011.

che caratterizzano le nuove forme della narrazione. La «permanent extendability» rintracciata da Lev Manovich nei linguaggi di programmazione e nei software può essere applicata anche in ambito cinematografico: «once software enters the picture, these constants of the film medium become variables. While looking no less “real,” film image can now have multiple relationships to the world being imaged»²⁷⁵. Da questo punto di vista, il rapporto tra lettore e opera diventa saldo e indissolubile negli ecosistemi narrativi che si muovono e crescono insieme al bacino di utenza coinvolto a monte: è il caso ad esempio del rapporto filiale tra le pellicole *Interview with the Vampire* e *Byzantium*, o la pubblicazione della sceneggiatura finale di *The Borgias* su piattaforma digitale, dopo gli screzi tra il regista irlandese e Showtime per volere di migliaia di fan che, delusi dall'interruzione della serie, ne attendevano avidamente il capitolo conclusivo²⁷⁶.

²⁷⁵ Lev Manovich, *Software Takes Command*, New York-Londra-Nuova Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2013, p. 157.

²⁷⁶ Caroline Hedley, *Fans battle to bring back The Borgias*, in «The Telegraph», 22 giugno 2013 (data di consultazione: 27/09/2019)
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/10136776/Fans-battle-to-bring-back-The-Borgias.html>

Sezione II

Identità e straniamento in *The Dream of a Beast* e *The Crying Game*

Il « soggetto » non è dato, ma è qualcosa di inventato, di posto dietro [...]. Sono, i nostri bisogni che interpretano il mondo: i nostri impulsi e i loro prò e contro. Ogni stimolo è una specie di avidità di potere, ognuno ha la sua prospettiva che vorrebbe imporre come norma a tutti gli altri stimoli.²⁷⁷

Nel corso degli anni, lo straniamento continua ad esercitare il suo fascino sia in ambito accademico che in quello artistico. Anzi, spesso chi ne millanta una (ennesima) presunta morte non fa altro che alimentarne la gloria, oltre ad enfatizzare il profondo isolamento che le discipline umanistiche continuano a subire. Il concetto di straniamento, a dire il vero, non soltanto permane e sopravvive sotto le vesti della tradizione – la defamiliarizzazione, la disautomazione, l'*estrangement*, etc. – ma prolifera, si espande, conquista nuovi territori, siano essi estetici o poetici, stringe alleanze: uno straniamento “straniato”, che si reinventa secondo i suoi stessi codici di programmazione. Negli ultimi tempi è stato compito del cinema, delle arti pittoriche, dell’architettura, dei *digital media*, dei *game studies*, della storia, della filosofia, della linguistica, della pragmatica, della giurisprudenza, della sociologia, della psicologia, della psicoanalisi, dei *gender studies*, delle scienze cognitive, degli studi letterari, di rivisitare e reinventare l’idea stessa di straniamento, ogni disciplina con un punto di vista e un orizzonte diverso. La proteica e sfuggente natura dello straniamento non ci permette di definirla in termini esaurienti, e il paradosso giace proprio nel

²⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza* (1882), tr. it di L. P., Milano, Isis, 1922, p. 143.

suo infinito numero di sfumature, diramazioni, esegesi, critiche che negano una visione univoca, didascalica.

Ciononostante, nel corso degli ultimi decenni si è avvertita una tendenza che, al di là della molteplicità delle diramazioni e variazioni sul tema, sembra volersi affermare: a partire dal Romanticismo, è la prosa *lato sensu* – transmediale, polimorfa, che prescinde dai generi letterari – il miglior vettore per lo straniamento, a scapito della poesia. Oltre a permettere un orizzonte più ampio rispetto a quello poetico, la prosa meglio si presta a coinvolgere, persuadere, talvolta ingannare la nostra mente, la nostra condizione di esseri umani, le pratiche e abitudini quotidiane, la percezione di sé, dell’altro e della realtà che ci circonda – in breve, l’essere nella sua totalità – giustificando la preferenza che le viene concessa dai teorici e dagli accademici²⁷⁸.

Meir Sternberg sintetizza efficacemente il concetto di “narratività estraniante” che pone le basi sul «dynamic interplay between the told and the telling, the represented and the communicative event-sequence»²⁷⁹. Nel processo di poiesi narrativa vengono a crearsi tre effetti frutto di varie combinazioni ed esegesi testuali: la *suspense*, o la dinamica della previsione, che nasce dall’incertezza degli sviluppi futuri e che viene portata avanti dall’autore in funzione di eventuali interferenze tra personaggi, situazioni, ideologie di fondo; la *curiosità*, o la dinamica della retrospezione, che impegna la mente del lettore con enigmi passati al proseguire della narrazione; il terzo, universale effetto è la *sorpresa*, o la dinamica del riconoscimento, che comprende le epifanie narrative e

²⁷⁸ Meir Sternberg, *Telling in Time III, Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*, in «Poetics Today», n. 27, issue 1, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006, p. 127. (data di consultazione: 5/10/2017).

²⁷⁹ Ivi, p. 129.

i *gap* nella continuità della trama che, una volta riempiti, spingono il lettore a rielaborare le informazioni acquisite e a rimettere in gioco le proprie convinzioni.

Questa triade di fatto costituisce e controlla il processo narrativo grazie a uno *shifting* temporale tra ciò che accade e ciò che viene raccontato. A prima vista i tre effetti sopracitati potrebbero essere interscambiabili tra loro (una ricognizione²⁸⁰ può essere di fatto una sorpresa, e viceversa) e numerosi teorici hanno notato questa similitudine: secondo Roman Jakobson «le secret professionnel de l'art, [...] serait de faire voir les choses en les désautomatisant et en les rendant surprenantes (“ostranénie”)²⁸¹, e parimenti Jan Mukařovsky parla di «foregrounding [as] unexpectedness, unusualness, uniqueness»²⁸². Da una prima ingannevole parvenza quasi sillogistica, i rapporti tra gli elementi si rivelano meno immediati. Lo straniamento senza dubbio implica una sorpresa, ma non necessariamente di tipo narrativo (come ad esempio un prevedibile smascheramento del colpevole che sarà necessariamente svelato negli ultimi capitoli di un romanzo poliziesco). Gli espedienti extra-narrativi estranianti coprono una gamma molto ampia: elementi poetici o critici, riflessioni filosofiche, riferimenti scientifici, ricorso a tecniche cinematografiche aiutano l'autore a sperimentare nuove tecniche creative e proporre nuovi orizzonti di lettura. «A

²⁸⁰ Sternberg precisa che il traduttore inglese di Shklovsky utilizza il termine “recognition” (ricognizione) in senso peggiorativo in quanto rappresenta il processo mentale di assimilazione automatica, una mera identificazione del già noto. In questo caso, “re-cognition” (ri-cognizione) ha valenza neutra, più ampia, che accoglie anche il significato di defamiliarizzazione dell'oggetto da parte del soggetto pensante.

²⁸¹ Roman Jakobson, “Préface: Vers une science de l'art poétique” in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: Textes de Formalistes russes*, Parigi, Seuil, 1965, p. 11

²⁸² Jan Mukařovsky, “Standard Language and Poetic Language” in Id., *Linguistics and Literary Style*, New York-Holt, Reinhart and Winston, 1970, pp. 53-54.

word narrated on the move accomodates all reality items, however static»²⁸³, come una linea narrativa ricca riesce a inglobare elementi extranarrativi, discontinui per definizione, facendoli propri.

Come vedremo in seguito, da questi tre elementi fondamentali e dall'uso di componenti extranarrativi si diramano una serie di effetti ibridi presenti nelle opere di Neil Jordan prese in esame: *The Dream of a Beast* e *The Crying Game*.

***The Dream of a Beast* (1983)**

Secondo Neil Murphy, il tratto distintivo delle opere di Jordan risiede nel suo modo alternativo di perimetrare un mondo che si rifiuta costantemente di conformarsi alle strutture umane convenzionali e nel suo continuo tentativo di esplorare la natura dei media da lui adottati, rinegoziando il rapporto tra occhio e realtà. Jordan «[...] sees complexity in the act of living, rather than in easily recognizable ordering systems, and he too refuses to turn away from the challenge of mapping that complexity»²⁸⁴.

I primi esperimenti di Jordan con le tematiche e le tecniche narrative afferenti al gotico risalgono al suo primo romanzo breve, *The Dream of a Beast* (1983), scritto e pubblicato durante la stesura della sceneggiatura per il suo

²⁸³ Meir Sternberg, *Telling in Time III, Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*, in «Poetics Today», op. cit., p. 140.

²⁸⁴ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», volume 12, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2002, p. 196.

secondo film, *The Company of Wolves* (1984), trasposizione di un racconto di Angela Carter. *The Dream of a Beast* è stato definito da Neil Murphy come una fusione genuina di «Kafkesque dream visions with Blakean prophetic echoes»²⁸⁵ in quanto l'intenzione dell'opera, identica a quella delle *Metamorfosi* di Kafka, è quella di esplorare nuove forme narrative relative alle complesse relazioni che sussistono tra la mente immaginante e mondo esterno, senza limitarsi alla visione postmodernista di un romanzo intrinsecamente destrutturato, autoreferenziale, fatalmente negativo²⁸⁶ ma riallacciandosi alla tradizione del romanzo gotico.

È una Dublino violenta, sull'orlo del collasso, assediata dai soldati dell'esercito, e la violenza che si percepisce sulle strade si riflette sulla vita privata del narratore. La metamorfosi del “mostro” coinvolge anche la moglie Marianne, che allontana il marito ritenendolo colpevole di atti (o sogni?) incestuosi nei confronti della figlia Matilde. Marianne, di rimando, lo tradirà con un amico di famiglia, James Ambrose, e prenderà il controllo della situazione sovvertendo l'ordine patriarcale e il ruolo romantico di “angelo del focolare”. L'unico confidente del protagonista è Morgan, un collega d'ufficio che riesce a trovarsi a suo agio solo nell'alienante ambiente lavorativo. La donna «with odalisque eyes»²⁸⁷, che si presenta nell'ufficio del protagonista per commissionargli una pubblicità per un profumo, diventerà la sua amante e consumeranno il loro amore allo zoo cittadino, in una scena fortemente onirica molto simile a quella della favola della Bella e la Bestia. Il ruolo del “mostro” è quello di trovare la propria identità attraverso un percorso fisicamente e psicologicamente doloroso. Sull'orlo

²⁸⁵ Ivi, p. 20.

²⁸⁶ Ivi, p. 194.

²⁸⁷ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), Londra, John Murray, 2005, p. 21.

dell'armageddon, incontra un *boy* prigioniero di una realtà violenta e asfissiante che gli tiene compagnia. I due hanno una sorta di rapporto di amicizia quasi simbiotico, ma è l'incontro con Alarth, il pipistrello gigante, che lo guiderà e cambierà il corso degli eventi: il narratore non riesce a volare come lui perché non è sufficiente avere le ali, ma è il desiderio, nella sua forma più pura e sublime, a rendere liberi. Il "mostro" diventa dunque un Icaro post-apocalittico, che si alza in volo e si posa sulle acque di un mare livido per ricongiungersi con Marianne-Matilde, inglobate in un'unica identità femminile, verso un sentiero alberato segnato da un cartello, HOPE ETERNAL.

Il mito della metamorfosi, centrale nel romanzo breve in questione, è stato utilizzato in ambito letterario e filmico in quanto associato al mondo dell'orrore. Jordan non prende le distanze da questo fertile substrato simbolico, attingendone a piene mani e attuando un vero e proprio *revival* del gotico, sia nei romanzi che su celluloide: come accadde nel Settecento e nell'Ottocento, quando il romanzo gotico nacque ed ebbe il suo momento storico in quanto rappresentava la controparte dell'Illuminismo, nel Ventesimo secolo «the emergence of the Gothic in its postmodern form is symptomatic of the collapse of the Enlightenment metanarratives of emancipation and speculation [...]»²⁸⁸. La necessità di adottare nuovi paradigmi poetici spesso trova la sua risposta nel passato. Coerentemente a questo ritorno al passato, e data la natura esplicitamente onirica del romanzo, è opportuno inoltre fare ricorso alle teorie freudiane inerenti all'interpretazione dei sogni: più che essere uno strumento di analisi, le teorie di Freud sono un esempio metanarrativo che ha profondamente influenzato la cultura occidentale del

²⁸⁸ Paul McGuirk, *Neil Jordan: The Literary Fiction*, Regno Unito, Limanaki Books, 2016, p. 5.

Novecento. Non è tutto: sono numerose le opere di Jordan che seguono il costrutto del triangolo amoroso e del complesso di Edipo teorizzato da Freud.

Già dal titolo emergono due elementi fondanti della poetica dell'autore, che si riallacciano alla tradizione letteraria, scientifica e antropologica: il sogno e l'animale. Come il lessema *dream* rappresenta l'attività onirica, le neuroscienze e la psicanalisi, rappresenta anche uno specifico tipo di percezione del reale dominato dal subconscio, dalle superstizioni e dal folklore. Allo stesso modo *beast* afferisce alla biologia, all'evoluzione, al positivismo scientifico, ma anche alle pulsioni istintive, alla natura indomabile, all'atavico rapporto uomo/animale. La scelta di unire questi due lessemi, così ricchi di significati stratificati nel corso della storia dell'uomo, è per Jordan occasione di offrire al lettore un assoluto, universale ossimoro. Come si può attribuire un'attività mentale così "umana" a un'animale? O è l'uomo ad essere la bestia? L'ambiguità di un tale titolo riprende l'uso dell'ossimoro, del bisticcio e di altre figure di stile simili nelle scelte editoriali adottate per i nuovi trattati di scienze neurologiche o delle nuove discipline ibride²⁸⁹. *The Dream of a Beast* può essere potenzialmente (e paradossalmente) il titolo di un romanzo di fantascienza o un nuovo manuale di neuroscienza, e la dimostrazione che razionalità e irrazionalità estrema possono convivere ci è già stata offerta da Mary Shelley, che con il suo saggio gotico del 1824 dal titolo *On Ghosts* disserta su scienza e superstizione in chiave romantica. Come vedremo in seguito, Jordan prende ispirazione dall'autrice e alla tradizione letteraria gotica e romantica in maniera esplicita nel corso della narrazione e in

²⁸⁹ Di seguito alcuni esempi: Suzanne Corkin, *Prigioniero del presente. La vita indimenticabile del paziente amnesico H. M.*, tr.it. di Maria Antonietta Schepisi, Milano, Adelphi, 2015; Tomaso Vecchi, Zaira Cattaneo, *Blind Vision*, MIT press, 2011; Carlo Umiltà, Paolo Legrenzi, *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

particolare nell'evoluzione di uno dei personaggi femminili del romanzo, iconicamente chiamata Matilde.

L'eco della tradizione Romantica irrompe nella narrazione sin dall'epigrafe: la citazione di William Blake è tratta da una delle opere più suggestive e note del poeta inglese, *Auguries of Innocence*²⁹⁰, e funge da prodromo a quelle che saranno le dottrine romantiche portate avanti dall'autore, come ad esempio la teoria del desiderio. Al compimento della sua ormai irreversibile trasformazione, alla fine del romanzo, il narratore del romanzo dichiara: «To fly cleanly you must learn pure desire, a desire that has no object. Any attachment to things of the world leaves you earth bound once more»²⁹¹, un chiaro eco al *Proverbs of Hell* di Blake («He who desires but acts not, breeds pestilence»²⁹²). Inoltre, il narratore di *The Dream of a Beast* tenta di sfuggire dalle ganasce della razionalità che schiacciano e sopprimono il “silenzio artistico” alla stregua di Blake che in *The Marriage of Heaven and Hell* parla di «abyss of the five senses»²⁹³.

The Dream of a Beast è un incubo surreale che traccia il declino mentale e fisico di un giovane agente commerciale di Dublino. Il protagonista (anonimo) del romanzo viene travolto da una realtà aliena, avulsa, trasformata e irriconoscibile sin dalla prima pagina e della quale prenderà coscienza progressivamente, ma con un distacco quasi clinico, asettico, che prende le distanze non solo dalla realtà ma anche dagli uomini che la vivono²⁹⁴: «everyone was noticing things, remarking on

²⁹⁰ David Fuller (ed.), *William Blake: Selected Poetry and Prose*, New York, Pearson Education, 2000, pp. 285-290.

²⁹¹ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p.102.

²⁹² David Fuller (ed.), *William Blake: Selected Poetry and Prose*, op. cit., p. 131.

²⁹³ Ivi, p. 130.

²⁹⁴ Samuele Grassi, “‘Ghosts’ of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan” in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 103.

things around them, but for me it was critical. Change and decay seemed to be the condition»²⁹⁵. La trasformazione parte dai sensi del narratore che gradualmente si alterano e si acutizzano: secondo McGuirk, il protagonista «[...]feels alienated, imprisoned, trapped inside a body that is [...] undergoing some sort of grotesque transformation [...] he does not quite understand»²⁹⁶. Una bestia insicura, che si percepisce come tale ma che non sa se è solo frutto dell'alterazione dei propri sensi o se la metamorfosi è provocata dalla natura degenerata che lo circonda. Di riflesso il lettore dubita dello stesso narratore, e si ritrovano entrambi erranti su un percorso accidentato alla ricerca di risposte e soluzioni.

La trasformazione avviene in una città, anch'essa anonima, ma che attraverso alcuni indizi disseminati nel corso del romanzo si rivela essere Dublino: Jordan cita Nassau Street²⁹⁷, dove sorge il pozzo di S. Patrizio e luogo in cui nel 1904 James Joyce incontrò la sua compagna di vita, Nora Barnacle; cita anche Crow Street²⁹⁸ e il Wellington Monument²⁹⁹, un obelisco che sorge all'interno del Phoenix Park eretto nel 1817 in memoria del duca di Wellington. Al di là dell'uso della toponomastica in quanto traccia di un mondo ancora perimetrabile e "razionale", Jordan inserisce questi elementi dando loro un forte significato simbolico: Nassau Street rappresenta la tradizione culturale e letteraria d'Irlanda, il Wellington Monument rievoca la storia travagliata e oppressa degli irlandesi, il Phoenix Park e Crow Street portano il nome di due volatili, uno reale e l'altro immaginario, ossimoricamente uniti a due "invenzioni" umane, artificiali. Il

²⁹⁵ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 1.

²⁹⁶ Paul McGuirk, *Neil Jordan: The Literary Fiction*, op. cit., p. 46.

²⁹⁷ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 16.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Ivi, p. 43.

simbolo dell'araba fenice riprende inoltre l'idea di metamorfosi subita dal narratore.

Come già accennato in precedenza, la valenza simbolica nella scelta dei nomi è molto forte: il nome di Marianne rievoca immediatamente l'icona francese della libertà repubblicana e del libero pensiero illuminista³⁰⁰. All'inizio del romanzo Marianne ricopre il ruolo convenzionale di donna, moglie e madre in un contesto medio-borghese dominato dalla morale e dalle convenzioni sociali, ma in una realtà stravolta e apocalittica anche una figura così stabile e radicata subisce lo stesso *bouleversement*. Marianne sovverte lo stereotipo che vede la donna come unica protettrice della coesione familiare, allontanando definitivamente il marito sempre più distante e "alieno" e decidendo di vivere una nuova storia d'amore. James Ambrose porta il nome di Ambrose Bierce, noto e prolifico autore statunitense che scrisse di fantasmi e demonii e guerre alla fine del Secolo Lungo. Il nome Ambrose ricorda l'ambrosia, il mitico nettare degli dei, dunque un rimando alla cultura classica ripresa in epoca romantica. La figlia del protagonista, Matilde, porta lo stesso nome dell'eroina protagonista dell'omonimo romanzo scritto da Mary Shelley nel 1818³⁰¹ e pubblicato postumo. Come la giovane donna di *The Dream of a Beast*, la Matilda Shelleyana è vittima dei sentimenti incestuosi del padre che in entrambe le opere non vengono consumati ma impongono al lettore una certa tensione di tipo emotivo e morale. Il collega e amico del "mostro" è un personaggio ambiguo come il suo nome: Morgan può essere la fata Morgana, la megera delle leggende arturiane che con le sue arti inganna e ciruisce gli uomini; ma Morgan era il nome di un famoso corsaro e contrabbandiere gallese, noto alla storia per la sua ferocia e per i suoi atti di pirateria. Nel romanzo di Jordan

³⁰⁰ Cfr. Maurice Agulhon, *Les métamorphoses de Marianne*, Parigi, Flammarion, 2001.

³⁰¹ Mary Shelley, *Matilda* (1819), trad. di Mirella Billi, Venezia, Marsilio, 2005.

Morgan si muove tra le due inter polarità, essere uomo o donna, annullandone i contrasti e rivelando al lettore la sua fluidità di genere. I nomi scelti da Jordan per i suoi personaggi si rivelano appropriati e convincenti anche per gli effetti stranianti che questi innescano nella mente del lettore: i fantasmi che evocano lo disturbano, lo sorprendono, lo distraggono ma allo stesso tempo lo tengono saldamente concentrato sul *sjuzhet* nell'attesa di scoprire se ciò che i nomi suggeriscono succederà.

Dal suo modo ossessivo di osservare, e di spiegare ciò che osserva, Murphy deduce che il protagonista dell'opera sia «an artistic figure»³⁰² alla ricerca di un modo per carpire la propria esistenza e al contempo il significato del mondo naturale delle cose e delle leggi che lo regolano. Questa spasmodica ricerca, vissuta anche dal lettore, spinge il protagonista ad assorbire attraverso i sensi il potere che lo circonda, un potere che lo confonde e lo estrania a tal punto da dubitare della sua reale trasformazione da uomo a bestia. Proseguendo con la lettura, si noterà come alcuni sensi (come la vista) si sviluppano in maniera selettiva: il narratore-mostro non riesce a vedere il proprio riflesso sulle superfici “artificiali” come gli specchi, mentre la sua immagine appare nitida sulla pozza d'acqua e in particolar modo negli occhi delle persone. Jordan attua uno “straniamento sensibile” che porta il lettore a dubitare di uno dei sensi più immediati, letteralmente non-mediati, e ricollegarsi alla tradizione gotica della fantasmagoria. In ultima istanza, da questa selettività dello sguardo e della percezione del reale è possibile riscontrare una critica alle scienze e alla tecnologia: le opere prodotte dall'uomo (in questo caso, gli specchi) non vengono

³⁰² Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», op. cit., p. 211.

recepite dal mostro, che di fatto sta avendo un'esperienza regressiva verso un mondo naturale, inalterato, atavico.

Pur distaccandosi da alcune tematiche postmoderne, Jordan condivide ed espone il problema del linguaggio: inadeguato, monco, a tratti inutilizzabile per chi, come il protagonista, vive in una realtà caleidoscopica, alterata. Nello specifico, Jordan attacca apertamente la visione realista di un linguaggio troppo ancorato a definizioni didascaliche, avulso dal caos che domina l'esistenza: «Anger, pity, love, hate, the names we give to our emotions signify a separateness, a purity that is rarely in fact the case. She had stared with anger, pity, love and hate»³⁰³. Il registro adottato da Jordan in *The Dream of a Beast* cambia lentamente, per gradi, attraverso ripetizioni lessicali «strange blooms in the crevices»³⁰⁴, «unrecognisable leaves»³⁰⁵, «strange plants»³⁰⁶; gli aggettivi «harsh», «unnatural», «monstrous», sono presenti in maniera quasi ossessiva lungo tutta la narrazione. Nel discorso portato avanti sulle tecniche di straniamento in *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne, Shklovsky parla di ripetizioni in termini di rapporto spazio-tempo: questa tecnica infatti allungherebbe il tempo del *sjuzhet* ostacolando il regolare corso degli eventi: «plot [*sjuzhet*] becomes the story [*fabula*] as distorted or defamiliarized in the process of telling»³⁰⁷. La natura ibrida del romanzo si manifesta anche sul piano del suono, in quanto Jordan inserisce un elemento prettamente cinematografico ma che completa la figura di stile letteraria della ripetizione: il rumore dell'irrigatore, infatti, funge da raccordo sonoro, un

³⁰³ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 41.

³⁰⁴ Ivi, p. 1.

³⁰⁵ Ivi, p. 2.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Viktor Shklovsky, "Art as Technique" in Lee T. Lemon e Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, p. 25.

elemento del montaggio classico già adottato da grandi registi come Sergio Leone in *C'era una volta in America* e tuttora impiegato nel cinema contemporaneo. Nel linguaggio cinematografico il raccordo sonoro consiste in una battuta di dialogo, un rumore o una musica che si sovrappone a due inquadrature, legandole tra loro³⁰⁸. L'autore "evoca" l'irrigatore (sprinkler) almeno cinque volte³⁰⁹ e provoca nel lettore un senso di straniamento attuato su più livelli, in quanto oltre a comportare una ripetizione lessicale e fonetica, un oggetto quotidiano e convenzionale come un irrigatore da giardino diventa soggetto non convenzionale, protagonista ossessivo dell'ambiente sonoro del narratore e, di conseguenza, del lettore.

Impossibile da imbrigliare in paradigmi mentali predefiniti, il linguaggio mostra la sua parte più selvatica, non dissimile dalla rivoluzione linguistica kantiana che ricalca una proiezione della realtà senza passato (dal quale non può imparare), senza presente (vissuto dal narratore in costante allucinazione), e senza futuro (sempre più incerto, quasi inconcepibile). Dalla sua riflessione sul linguaggio, Jordan smonta pezzo per pezzo le sicurezze del lettore, che in questo momento non può che identificarsi con il narratore: com'è possibile concepire la vita senza i paradigmi umani? Senza gli schemi mentali che da sempre ci accompagnano? Ricareare «an edifice of fictional horror»³¹⁰ permette all'autore di

³⁰⁸ Cfr. Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, Novara, Utet, 2011, p. 224.

³⁰⁹ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 14 «There was the sound [...] of the lawn sprinklers starting on their circular motion»; p. 29. «The sprinklers were uttering their last whispers»; p. 58 «One by one the lawn sprinklers stopped their hissing»; p. 62 «[...] in the gardens [...] the sprinklers had stopped»; p. 66 «Then came the hissing of sprinklers».

³¹⁰ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», op. cit., p. 212.

rispondere parzialmente a questi interrogativi, proponendo al narratore un modo diverso, istintivo, di percepire la realtà:

I told her about the sounds I had discovered beneath the surface of things, the hum from the girders, the mauve twilight. As the surface of everything becomes more loathsome, I said, thinking of the thing I was, the beauty seems to come from nowhere, a thing in itself.³¹¹

In un mondo così ineffabile, antitetico rispetto a quello a cui l'uomo è abituato, anche il silenzio diventa un linguaggio. Il tema del silenzio è un altro punto di convergenza tra l'opera di Jordan e la tradizione letteraria irlandese, e in questo caso esso non rappresenta lo spazio negativo tra due suoni, ma una presenza che nella vita reale viene soffocata dal rumore, dalle convenzioni inventate dagli uomini. È quel mondo perduto, adombrato dalla luce abbacinante dell'età della ragione, pronto a sovvertire lo status quo.

La questione dell'identità, in ogni sua accezione, viene rimessa in gioco attraverso una serie di situazioni paradossali e alienanti: secondo Samuele Grassi, la città di Dublino rappresenta solo una delle pressioni normative dettate dalle convenzioni sociali che rendono impossibile la costruzione libera di un'identità individuale. Sotto questo punto di vista, la metamorfosi del protagonista in bestia diventa metafora del tentativo di sovvertire il patriarcato. Monica Cainarca precisa che

il cambiamento dell'aspetto esteriore dei protagonisti è parallelo al cambiamento nella loro coscienza, che li spinge ad affrontare aspetti della loro mascolinità che sono stati tradizionalmente negati o soppressi dalle norme sociali patriarcali. Il

³¹¹ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 49.

loro progresso è un'evoluzione verso un'idea più completa e soddisfacente della mascolinità, il che comporta una profonda riconfigurazione psicologica del loro sé in relazione alle esigenze proprie e a quelle dell'ambiente sociale.³¹²

Ciò accade ad esempio per Morgan, che solo nell'alienante dimensione del lavoro in ufficio può sentirsi a proprio agio e truccarsi gli occhi con un ombretto. La violenza esercitata ad ogni angolo della città si riflette nella realtà domestica del narratore, il quale viene tradito dalla moglie che lo accusa di desideri incestuosi nei confronti della figlia. Marianne in questo sovverte lo stereotipo che vede la donna come unica protettrice della coesione familiare; è lei a divertirsi con gli amici, mentre il marito-bestia è rinchiuso in camera legato al letto, è lei a far pesare al marito la mancanza di passione e intimità, è lei infine a cacciarlo di casa:

[d]on't come up, she pleaded, Matilde's not asleep. Please, my darling, I said, but the words sounded like eavy drops of oil, don't be afraid. I want to kiss her goodnight. I would have said more but I could feel her fear rush down the stairs towards me like a wall of water. I could by no means blame her, but that fear served to goad me even more. [...] Say goodnight from the doorway, she said. [...] I heard no reply. I drew as quite and deep a breath as I could and began again. Before I reached the first consonant, however, I felt a blow from behind. The metallic pikes scraped me like a claw, I fell headlong, I heard a door slam and a key turn in a lock with a short reverberant click.³¹³

In questo romanzo Neil Jordan sembra tendere nuove soggettività che superino i valori imposti ai due generi binari (maschile e femminile) attribuendo come nel caso di Marianne caratteri maschili al corpo di una donna e viceversa. In *The*

³¹² Monica Cainarca, *Intervista col Vampiro*, in «Fucine Mute», 13.

<http://www.fucinemute.it/2000/02/intervista-col-vampiro/> (data di consultazione: 18/10/17)

³¹³ Neil Jordan, *The Dream of a Beast* (1983), op. cit., p. 55-56.

Dream of a Beast il problema dell'identità si rivela essere il punto di convergenza tra tecniche narrative, ricorsi al mito ed effetti alienanti subiti dal narratore/lettore.

***The Crying Game* (1992)**

The Crying Game uscì nelle sale nel 1992, tradotto in italiano con *La moglie del soldato*. Il soggetto affonda le sue radici nella tradizione letteraria irlandese, rielaborando la short story di Frank O'Connor *Guest of the Nation* (1931) e il dramma di Brendan Behan *The Hostage* (1958). La prima stesura scritta da Jordan, intitolata *The Soldier's Wife*, risale agli anni Ottanta: il regista decide presto di abbandonarla a causa dell'uscita del romanzo di Bernard McLaverty *Cal* (1983) e dell'omonimo adattamento cinematografico di Pat O'Connor, uscito l'anno seguente. Quasi dieci anni dopo, Neil Jordan si trova a Berlino per presentare, in concorso, *The Miracle*, e parlando con il produttore Stephen Woolley decidono di rimettersi a lavoro sul soggetto: dopo dieci anni passati a pensare a *The Soldier's Wife*, Jordan scrive la sceneggiatura in soli dieci giorni³¹⁴.

Come in *The Dream of a Beast*, l'associazione ossimorica di due elementi, il pianto e il gioco, ripropone lo stesso schema destabilizzante e paradossale agli occhi dello spettatore. La storia ha inizio nell'Irlanda del Nord, quando un gruppo di terroristi dell'IRA, Fergus (Stephen Rea), Peter, (Adrian Dunbar) e Jude (Miranda Richardson) rapisce Jody (Forrest Withaker), un soldato dell'esercito inglese di colore e tentano di proporre uno scambio di persona per liberare un altro membro dell'organizzazione terroristica irlandese rinchiuso a Castlereagh. Il

³¹⁴ Cfr. Jane Giles, *The Crying Game*, Londra, BFI publishing, 1997, p. 25.

soldato Jody viene portato in un capanno in mezzo alla boscaglia e, durante la cattività, diventa buon amico di Fergus. Purtroppo però i piani cambiano e il gruppo obbliga Fergus a uccidere Jody, il soldato tenta la fuga per trarsi in salvo ma viene investito da un blindato inglese. L'esercito scova il rifugio e apre il fuoco. Credendo che i compagni siano stati tutti uccisi durante l'operazione, Fergus fugge a Londra e trova lavoro come muratore sotto falso nome. A Londra deve mantenere fede alla promessa fatta a Jody in punto di morte: dire alla moglie Dil che l'ultimo pensiero di Jody è stata lei. Fergus incontra e si innamora di Dil che però si rivela essere un travestito. Ricompare Jude, che Fergus credeva morta, e gli ordina di tornare a far parte dell'organizzazione in maniera attiva e di assassinare un giudice inglese all'uscita da un bordello. Fergus, in preda al panico e ai sensi di colpa, nasconde Dil e le confessa di essere responsabile della morte di Jody. Il travestito lo droga e lo lega al letto, impedendogli così di portare a termine l'omicidio del giudice. Jude riesce a trovare Fergus a casa di Dil, che le sparerà uccidendola. Fergus è condannato. Nel parlatorio di un carcere, Fergus e Dil parlano attraverso un vetro.

The Crying Game è una pellicola che ha dovuto superare numerosi ostacoli prima ancora di essere realizzata. Nonostante il favore della critica, *The Miracle* si rivela un film troppo personale per essere apprezzato dal grande pubblico, e la stessa casa di produzione di Woolley, la Palace, è in gravi difficoltà economiche. Ciò determina una serie di difficoltà nel finanziamento dell'opera successiva di Jordan, alle quali hanno contribuito le scelte sul finale e sul cast: Channel 4 era disposta a finanziare il progetto a patto che l'autore cambiasse il finale, e la scelta degli attori protagonisti venne criticata dai sindacati degli attori, dalla stampa e dalla stessa Channel 4.

A parte alcuni casi eccezionali, questo è purtroppo uno scenario assai comune in molte opere cinematografiche di Neil Jordan, che è spesso stato costretto ad andare controcorrente per ottenere i risultati desiderati. Nello specifico in *The Crying Game* l'autore specula sul concetto di identità a tutto tondo: identità di genere, razza e nazionalità, appartenenza politica, vengono messe in discussione alienando i protagonisti e lo stesso spettatore. Riprendendo ampiamente gli stessi effetti stranianti adottati in ambito letterario, Neil Jordan stratifica la sua strategia su più livelli, giocando con le parole, le immagini e le sequenze sceniche. A partire dalla sopracitata scelta degli attori: Jordan ha ammirato l'attore americano Forest Whitaker in *Bird* (1988) di Clint Eastwood, e lo scrittura per la parte di Jody, nonostante il soldato sia inglese, specificamente di Tottenham. Parimenti il ruolo della terrorista irlandese Jude è affidato all'attrice inglese Miranda Richardson (nota in patria soprattutto nei panni della regina Elisabetta II nella celebre serie tv comica *Blackadder*). Queste due scelte, apparentemente incoerenti per la discrepanza tra *dramatis persona* e interprete, sono in realtà particolarmente azzeccate in quanto non solo creano un effetto di straniamento in un film che tratta (della crisi) delle identità, ma riprendono alcune sequenze narrative contenute nel soggetto, come quando Dil dice a Fergus che «he could be American before settling on Scottish»³¹⁵, e il personaggio di Fergus stesso, che una volta giunto a Londra si fa chiamare Jimmy e che il suo datore di lavoro chiama Paddy, abbreviativo di Patrick e usato in Inghilterra come dispregiativo per gli irlandesi.

Con una brillante campagna di marketing, il distributore americano Miramax è riuscito a non far trapelare dalle prime proiezioni del film, comprese quelle dedicate alla critica, il “mistero” dell'identità sessuale di Dil. ciò è potuto

³¹⁵ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, Dublino, The Liffey Press, 2003, p. 137.

succedere perché si è riuscito a trovare un attore credibile, che non rivelasse con il suo aspetto il colpo di scena al centro della storia. è stato l'amico regista Derek Jarman a contattare la responsabile del casting suggerendogli Jaye Davidson, travestito e attore non professionista che accettò la parte solo perché, come da lui stesso dichiarato, avrebbe potuto permettersi un paio di stivali di pelle fatto a mano³¹⁶. Questa manovra di depistaggio mediatico riuscì a smorzare le critiche negative sul film, in special modo quelle che avrebbero potuto muovere riguardo le tematiche dell'identità di genere e di razza. I risultati al botteghino furono straordinari (più di 60 milioni di dollari in America) e fecero di *The Crying Game* il miglior successo non americano nei cinema dell'epoca. anche la critica fu positiva nei confronti della pellicola, definendola «a fearlessly penetrating examination of politics, race, sexuality and human nature»³¹⁷.

La pellicola si conclude con Fergus che racconta a Dil, dietro una lastra di vetro, la storia della rana e lo scorpione, una fiaba popolare presente in molte culture e che Jordan prende in prestito da *Mr. Arkadin* (in italiano *Rapporto Confidenziale*, 1955) di Orson Welles. in realtà era stato Jody a raccontarla a Fergus all'inizio del film, chiudendo così una struttura fatta di circolarità e di rimandi speculari. Quando lo spettatore ascolta la storia per la prima volta, questa ha valenza metaforica in quanto il soldato la racconta al suo sequestratore per fargli intendere che esiste una differenza sostanziale tra Fergus e i suoi compagni terroristi: Fergus è la “rana”, gli altri sono “gli scorpioni”. Fergus è uno che dà, non che prende, come dichiara esplicitamente Jody. Da questa riflessione

³¹⁶ Cfr. Matteo Pollone, Caterina Taricano, *Neil Jordan*, Milano, Il Castoro Cinema, 2009, p. 72.

³¹⁷ Ian Christie, “As Others See Us: British Film-making and Europe in the 90s” in *British Cinema of the 90s*, Londra, Robert Murphy, 2000, p. 70.

apparentemente semplice si snoda tutto il film e si dipanano i percorsi intrapresi dai personaggi che si ritrovano a dover discutere la propria identità:

[t]here are two kinds of people: those who give and those who take... Two types, Fergus, the scorpion and the frog. Ever heard of them? A scorpion wants to cross a river, but he can't swim. Goes to a frog, who can, and asks for a ride. The frog says: "If I give you a ride on my back, you'll go and sting me." The scorpion replies, "It would not be in my interest to sting you, since I'll be on your back and both will drown." The frog thinks about this for a while, and accept the deal. Takes the scorpion on his back, braves the waters, halfway across, feels a burning spear in his side, and realises the scorpion has stung him after all. And as they both sink beneath the waves, the frog cries out, "Why did you sting me Mr Scorpion? For now we both will drown!" The scorpion replies: "I can't help it, it's in my nature.

La tentazione di vedere nella storia della rana e dello scorpione una certa parodia del rapporto tra Regno Unito e Irlanda è molto forte; nel finale della fiaba, come nella realtà storico-politica degli anni Ottanta e Novanta, entrambe le creature si creano danno a vicenda, e il riferimento alla "natura" ben si sposa con la tradizione culturale inglese che ha sempre visto negli Irlandesi tutta una serie di tare biologiche e sulle quali ha basato ogni rapporto tra madrepatria e Irlanda. Questa strategia ideologica è stata attuata dagli inglesi per distogliere l'attenzione dai loro progetti imperialisti, specialmente nel momento in cui la resistenza irlandese contro il Regno Unito mostrò il suo lato più violento³¹⁸.

Fergus è un volontario dell'IRA, convinto quindi di essere uno "scorpione" per natura e per scelta, ma Jody capisce che l'uomo che si trova di fronte è una

³¹⁸ Cfr. John Hill, "Images of Violence" in Emer Rockett et al., *Cinema and Ireland*, Londra, Croom Helm, 1988; Liz Curtis, *Nothing But the Same Old Story: The Roots of Anti-Irish Racism*, Londra, Information on Ireland, 1984.

“rana”. Dalla morte del soldato in poi, *The Crying Game* è la storia di un uomo nel tentativo di riappropriarsi di una “natura” che non ha potuto da subito riconoscere. Paradossalmente, ciò non accade passando da una situazione di dubbio a una condizione di certezza, ma bensì al contrario. Mettendo in crisi ciò che crede di essere, Fergus diventa ciò che è, privilegiando una dialettica straniante e anticonvenzionale.

Anche se ambientati in due realtà diverse, i protagonisti di *The Dream of a Beast* e *The Crying Game* intraprendono la stessa esperienza di metamorfosi profonda e alienante in maniera quasi passiva e inconsapevole. Se nel romanzo Jordan-autore adotta una stesura totalmente affidata al discorso indiretto, Jordan-regista si affida all’interpretazione di Stephen Rea e insiste sulla passività di un personaggio che non sembra mai prendere una decisione di propria iniziativa e che sembra subire invece il corso degli eventi. Durante il suo percorso Fergus non sembra avere un’autonomia, viene piuttosto travolto da accadimenti più o meno fortuiti e non riesce quasi mai a portare a termine i compiti che gli vengono affidati. Anche durante la relazione con Dil, Fergus appare sempre sottomesso al carattere volubile del travestito. Solo alla fine del film, quando si dichiara colpevole dell’omicidio di Jude, Fergus compie una scelta netta che lo porta alla comprensione della storia della rana e dello scorpione raccontatagli anni fa da Jody e del suo percorso di vita intrapreso e concluso. Questa consapevolezza lo porta a raccontare la storia a Dil e, fuor di metafora, a spiegarle perché si sia sacrificato lui al suo posto. Il racconto passa di bocca in bocca, da Jody a quello che alla fine del film si rivelerà il suo alter ego a Dil, l’amante di entrambi, enfatizzando il cambio di identità subito da Fergus come in un vero e proprio rito di iniziazione animico. Le parole diventano mezzo e arma per “uccidere” il vecchio Fergus e farlo rinascere dalle proprie vestigia; il racconto diventa preghiera, formula rituale.

Dalla morte di Jody, Fergus inizialmente scivola nel ruolo che era dell'amico soldato con la scusa di mantenere le promesse fattegli in punto di morte: offrendo quel primo margarita a Dil e scalzando l'amante Dave, l'uomo si ritrova a vivere la vita di un altro. L'incontro con Dil, oltre a sancire il reale inizio della metamorfosi di Fergus, rappresenta il primo passo verso un percorso straniante che metterà in discussione tutte le certezze del protagonista e, come accade in *The Dream of a Beast*, dello spettatore. Inizialmente il primo senso coinvolto in questo incontro è la vista, in quanto Fergus vede Dil per la prima volta in una foto di Jody, e nella scena in cui i due parlano per la prima volta, Fergus la vede quasi esclusivamente riflessa nello specchio del salone da parrucchiere in cui lavora. Lo spettatore prova una forte alienazione data dalla scelta dell'inquadratura: attraverso una tipica scelta jordaniana, la percezione del soggetto determina la percezione dello spettatore. Lo stesso tipo di "visione selettiva" presente nel romanzo viene attuata anche durante le scene girate all'interno del Metro, un locale londinese che, solo dopo aver scoperto la vera identità sessuale di Dil, si rivela essere un abituale ritrovo di omosessuali e travestiti. Una scena, solo parzialmente in soggettiva, mostra Fergus avvicinarsi al bancone, passando in mezzo a una folla in gran parte composta da drag queen e donne in abiti maschili.

Il regista ricorre all'uso degli specchi anche per delineare i cambiamenti (e in parte la staticità) del personaggio di Jude, ricorrendo allo stesso tipo di "visione selettiva". La donna rappresenta per certi versi la nemesi di Fergus per la sua ferrea disciplina e fedeltà all'IRA e per il percorso di evoluzione del personaggio diametralmente opposto: se Fergus decide di aprirsi a se stesso e agli altri innescando un gioco di specchi con Jody e Dil, Jude ne viene significativamente esclusa. Ciò si evince anche da un'eloquente inquadratura che ritrae Jude intenta

a truccarsi e prepararsi seduta a una toeletta, e tre specchi riflettono la sua immagine “imprigionata” in se stessa e nel furore ideologico di cui è preda. La Jude della seconda parte del film, ambientata a Londra, è diversa dalla Jude bionda, sorridente e femminile, che accompagna il soldato inglese a un appuntamento romantico in un luna park (altro elemento ricorrente nelle opere letterarie di Jordan) che si rivelerà un tranello teso dai compagni terroristi per catturarlo e sequestrarlo. Il personaggio di Jude ricalca la tradizione dei film *noir*, sebbene nello specifico una figura femminile attiva nell’IRA non era particolarmente presente nei film dell’epoca. La trasformazione di Jude in *femme fatale* si compie una volta giunta a Londra, città in cui Fergus si nasconde e che la donna vuole trovare a tutti i costi («You’re never out, Fergus»). Abbandona gli abiti da giovane donna e adotta un look “power dressing” molto diffuso negli anni Ottanta, e si tinge i capelli passando da un biondo a un castano scuro. Il look da donna in carriera viene completato da un trucco più sobrio e da un taglio retto. La moda del “power dressing” subisce una netta influenza dall’abbigliamento maschile classico (giacca e pantalone scuro, camicia chiara) e dal conseguente aspetto ordinato e rispettabile, opposto ai colori sgargianti e alle linee sinuose e femminili, sinonimo di frivolezza. In *The Crying Game* gli stereotipi di genere, come già visto, vengono destrutturati e messi in discussione, filtrati da una lente critica e straniante; anche in questo caso Jordan mette in discussione non tanto il personaggio di Jude in quanto donna cisgender, ma in quanto donna che decide volontariamente di compiere delle scelte anche relative al suo aspetto esteriore che la avvicinano sempre più alla sfera maschile che a quella femminile. Alcune femministe hanno avanzato delle critiche a riguardo, sottolineando che l’unica “donna” positiva tra i protagonisti del film è di fatto un uomo, condannando Jude a una visione misogina della donna. A queste aspre critiche Jordan si è difeso dalle accuse e ha risposto dichiarando apertamente la sua scelta di ritrarre Jude «quite

consciously as a monster»³¹⁹. Tutti gli uomini che sopravvivono, nel film, fanno una scelta femminile. Il personaggio di Fergus sopravvive soltanto diventando una donna. Non diventando concretamente una donna, ma facendo sue quelle virtù che in genere si definiscono femminili. Jude, invece, pensa e agisce come un uomo. La natura del personaggio di Jude, come degli altri, è quindi assolutamente indipendente dalle gabbie del genere sessuale.

La questione degli stereotipi appare però tutt'altro che risolta: discutere di identità di genere diventa in *The Crying Game* un presupposto per rimescolare le carte e offrire nuovi orizzonti di lettura. Secondo Sarah Edge il film va inteso non solo come un momento endemico di riflessione, ma nel contesto dei film hollywoodiani contemporanei che, come in *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987) e *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), “puniscono” una donna trasgressiva alla ricerca di un nuovo ideale di mascolinità «based on compassion, respect and love between men»³²⁰ ritratto in pellicole come *Parenthood* (Ron Howard, 1989) e *Hook* (Steven Spielberg, 1991). Una riflessione sul rapporto tra identità di genere e nazionalità ci viene fornita da Amy Zilliak: «race is represented as a similar kind of masquerade»³²¹, e il messaggio che fa passare Jordan è che le apparenze sono nient'altro che apparenze, ma ciononostante viviamo in modo conflittuale il rapporto tra queste e la realtà. In altre parole, «there is no slippage between the signifier and the signified»³²². Jody passa quasi tutto il tempo del suo sequestro coperto da un cappuccino nero, che solo in alcune occasioni viene sollevato per

³¹⁹ Marina Burke, *Neil Jordan Interview* (The Crying Game), in «Film Ireland» n. 34, aprile-maggio 1993, p. 18.

³²⁰ Sarah Edge, “*Women are trouble, did you know that Fergus?*”: *Neil Jordan's Crying Game*, in «Feminist Review» n. 50, estate 1995, p. 183.

³²¹ Amy Zilliak, “*The Scorpion and the Frog*”: *Agency and Identity in Neil Jordan's The Crying Game*, in «Camera Obscura», n. 35, Maggio 1995, p. 33.

³²² Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 140.

mostrare allo spettatore il volto (nero) del soldato; le prime scene di Fergus a Londra lo mostrano in tenuta da muratore, col viso coperto da una polvere bianca. Questi due esempi dimostrano che il concetto di razza è «radically external to the subject – literally a deposit on the skin, rather than the psyche»³²³. Parimenti all'identità sessuale, la razza è «a visible, external construction: [a] barrier, potentially, but one that can be removed, discarded»³²⁴. Le tecniche di straniamento adottate in quest'opera, così radicate e presenti a tutti i livelli dell'impianto narrativo, «depoliticises the IRA, desexualises homosexuality and de-feminises gender studies»³²⁵ per raggiungere un livello di “purity” che può essere paragonato al momento in cui il narratore e il pipistrello Alarth spiccano il volo in *The Dream of a Beast*³²⁶.

Cosa rimane, se tutto viene destrutturato, depotenziato, vanificato? Emer e Kevin Rockett propongono una chiave di lettura molto valida e “romantica”: «a humanist sense transcending all national, racial and gender differences, or a postmodern (cynical) mélange that allows everything to be mixed: there is no anchor, no position»³²⁷. Sulla voce di Lyle Lovett che intona *Stand by Your Man*, sovrapponendosi a quella di Fergus che racconta della rana e dello scorpione, un lungo carrello si allontana dai protagonisti, in una sorta di malinconico *happy end* che ribadisce, ancora una volta, la fiducia di Jordan negli uomini e nella loro “natura”. Il finale del film, non dissimile da quello del romanzo qui preso in esame, funge da ricongiungimento dei personaggi al vago fluire delle cose e del tempo:

³²³ Amy Zilliax, “*The Scorpion and the Frog*”: Agency and Identity in Neil Jordan’s *The Crying Game*, in «Camera Obscura», op. cit., p. 33.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Cfr. Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p.140.

³²⁷ *Ivi*, p. 140-141.

l'identità magmatica Pirandelliana, coperta dalle sue maschere lungo tutta la narrazione, torna al caos primordiale e al “mare” di una realtà alienante.

«A lone, Promethean figure»: il ritratto di Eamon de Valera in *A Love, The Past e Michael Collins*³²⁸

Treat history as fiction in the making: a fiction that will create the future³²⁹.

Did I ever tell you about the time I sprung Michael Collins from the Bridewell jail? He says.

No, I says.

I didn't?

He licked his lips and little infantrymen ran from one eye to the other. *And what would your business be says the officer? Oh I'm a Holy Ghost Father officer, i says. Very well he says, proceed padre. So off i went and not half an hour later there's me and the head of the Irish Republican Army rattling through the streets of Dublin in a horse and cart! Good man says Michael Collins from under a pile of turnips you'll be remembered for this!*³³⁰

La rappresentazione dello stato d'Irlanda durante la guerra civile è una questione profondamente radicata nella produzione contemporanea irlandese. Pertanto, molti autori, scrittori e registi hanno contribuito a questo processo di assimilazione attraverso una serie di opere che cercano di chiudere questo doloroso capitolo della storia irlandese. Lo scopo di questo studio è quello di analizzare la figura di Eamon De Valera, leader del movimento indipendentista nei primi del Novecento e poi Presidente della Repubblica d'Irlanda, come immortalato da Neil Jordan in una short story, *A Love* (1976), un romanzo, *The Past* (1980), e un film, *Michael Collins* (1996).

³²⁸ Parte di questo capitolo è stata presentata alla conferenza internazionale IASIL 2018 tenuta alla Radboud University di Nimega.

³²⁹ Neil Jordan, *Michael Collins. Screenplay and Film Diary*, Londra, Vintage, 1996, p. 32.

³³⁰ Patrick McCabe, *The Butcher Boy*, Londra, Picador, 1992, p. 93.

L'uso di tre tecniche diverse permette all'autore di andare oltre la mera glorificazione o condanna di de Valera, dando al pubblico un'idea più completa e sfaccettata di ciò che de Valera è stato: se c'è una dicotomia, è più simile a quella proposta dalla teoria dei due corpi del re di Kantorowicz. L'interscambio tra corpo e anima, così come la manipolazione intersemiotica innescata da tre personaggi paradossalmente diversi, possono darci un'idea alternativa rispetto a quella portata avanti dalla critica di un de Valera-fantasma da esorcizzare, ma che allo stesso tempo è anche un essere umano, come un “civil man”.

«The chief is dead. The constant, the tireless, the seemingly indestructible man of Ireland, Eamon de Valera, is no more»³³¹. Queste sono le prime parole dette dallo speaker della British Movietone durante il corteo funebre di Eamon de Valera tenutosi a Dublino il 14 settembre 1975. Le immagini del documentario ritraggono la città di Dublino in lutto per la perdita dell'ex capo di stato, che viene ricordato dalla voce fuori campo come «a lone Promethean figure»³³². La salma viene portata in processione per le vie della città su un carro militare trainato da una camionetta, a ricordare gli eventi bellici che lo hanno visto come protagonista. Il documentario prosegue con una lunga fila di persone che da ogni angolo del paese sono accorse per l'ultimo saluto alla salma, posta nella camera ardente in una bara scoperta di legno semplice: per gli irlandesi era “the Chief” o semplicemente “Dev”. La voce fuori campo, verso la fine del filmato, asserisce che molto probabilmente tra la folla che ha assistito ai funerali di stato erano in molti a non apprezzare de Valera, i suoi ideali, e il suo operato come personaggio politico e militare, ma è innegabile che quel che de Valera ha fatto durante la sua

³³¹ Movietone record the 'Lying-in-State' and funeral of ex-President Eamon de Valera. ® British Movietone, 14 settembre 1975.

³³² *Ibidem*.

lunga e intensa vita, lo ha fatto con passione e mettendo sempre l'Irlanda al primo posto.

Questa prima, autentica testimonianza audiovisiva ci aiuta a sintetizzare e a comprendere uno dei capisaldi di questo studio: la figura di Eamon de Valera è in primo luogo una figura pubblica, popolare, impressa nella memoria storica di un paese e del suo popolo. Parafrasando un noto adagio di Oscar Wilde: nel bene e nel male, bisogna parlarne.

Due mezzi creativi, tre forme stilistiche: Neil Jordan modula la figura di de Valera attraverso tre filtri diversi, quello della short story, del romanzo e del lungometraggio. È dunque riduttivo confinare de Valera come un «ghost of the nation»³³³, in quanto limiterebbe la profondità psicologica e fisica di un personaggio storico ancora impresso nella memoria della società irlandese contemporanea e di Jordan stesso a quella di un ectoplasma. Un'analisi circoscritta a una dimensione extracorporea renderebbe fin troppo semplice la sua esorcizzazione, questo è stato un errore della critica e di chi si è sentito offeso dal parallelismo storico tra le azioni terroristiche dell'IRA degli anni Ottanta e i movimenti indipendentisti irlandesi di inizio Novecento. La questione del punto di vista è cruciale per rendere chiara l'impostazione data allo studio: parlando della prima stesura della sceneggiatura di *Michael Collins* del 1982, Jordan asserisce che «the only possible perspective the film could take was the perspective of the participants themselves»³³⁴.

³³³ Cfr. Samuele Grassi, "Ghosts of the nation" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, op. cit.; Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008.

³³⁴ Neil Jordan, *Michael Collins. Screenplay and Film Diary*, op. cit., p. 6.

In narratologia, Gérard Genette introduce il termine focalizzazione presentandolo come una riformulazione del “punto di vista”, modulabile in tre diversi gradi, partendo dalla definizione di Brooks e Warren di «focus of narration»³³⁵. François Jost puntualizza il fatto che tale nozione, che coinvolge direttamente il senso della vista, è stata formulata però nell’ambito delle teorie letterarie: «within the novelistic field, vision per se does not exist; it is only a transcription, the rough equivalent of a physical phenomenon, more metaphoric than actual»³³⁶. Seguire gli avvenimenti attraverso un punto di vista singolo, seguendo le regole della focalizzazione interna di Genette, dovrebbe di conseguenza inibire altri punti di vista, poiché risulterebbe impossibile avere una visione simultaneamente interna ed esterna al personaggio. E secondo la stessa logica, se non si conoscono i pensieri di un personaggio non sarebbe parimenti possibile comprendere le sue percezioni. Genette però fugava tali dubbi in *Figures III*, dove chiarisce innanzitutto che «le parti de focalisation n’est pas nécessairement constant sur toute la durée d’un récit»³³⁷, e dunque suggerisce un’alternanza di punti di vista all’interno di uno stesso testo. In seguito, specifica che si parla di punto di vista in termini cognitivi favorevoli, neutri o sfavorevoli tra narratore e *dramatis persona*. Citando Tzvetan Todorov³³⁸, Genette sintetizza con delle formule di equivalenza e non equivalenza:

³³⁵ Cfr. Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.

³³⁶ François Jost, “The Look: From Film To Novel. An Essay in Comparative Narratology”, in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2004, p. 72.

³³⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972, p. 208.

³³⁸ Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966, pp. 125-151.

Narrateur > *Personnage* (où le narrateur en sait plus que le personnage, Ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages) ;

Narrateur = *Personnage* (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage);

Narrateur < *Personnage* (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage).³³⁹

La focalizzazione interna, secondo la quale il punto di vista del narratore coincide con quello dei personaggi, permette di realizzare un *plot* che ruota esclusivamente sulle esperienze dirette dei protagonisti; questi ultimi diventano dunque guida imprescindibile agli occhi del lettore e dello spettatore.

Jost precisa che, in un film, la focalizzazione è il prodotto di diverse variabili che non dipendono esclusivamente dal senso della vista: è infatti il risultato tra ciò che lo spettatore vede, tra ciò che si presume veda il personaggio, di ciò che sappia e di ciò che dice. Ma come si può fare una distinzione tra quello che viene percepito dall'attore e quello che "viene percepito" dalla cinepresa? È pur vero che la visione del film coincide con la pellicola impressionata dalla macchina da presa, e la stessa idea di neutralità del medium (in questo caso, specificamente del macchinario e del suo supporto) è spesso messa in discussione dal ricorso all'inquadratura soggettiva: Jean Mitry definisce questo tipo di inquadratura «*subjective* parce qu'elle permet au spectateur de se mettre "à la place" des héros, de voir et de ressentir "comme eux"»³⁴⁰. È evidente che tra percezione e sensazione si instaura un rapporto di tipo conflittuale anche quando si analizzano delle questioni di tipo tecnico. In ambito cinematografico, nelle parole di Jolt, «the seen and the known do not always go hand in hand»³⁴¹. La questione della

³³⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 206.

³⁴⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Parigi, Editions Universitaires, 1965, vol. 2, p. 61.

³⁴¹ François Jost, "The Look: From Film To Novel. An Essay in Comparative Narratology", in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, op. cit., p. 74.

focalizzazione, o punto di vista, è per sua natura interstiziale e coinvolge diverse discipline, dalla critica psicoanalitica femminista, che pone le basi proprio sul concetto di sguardo (“gaze”), alla critica di stampo ideologico-politico. Entrambi i movimenti si sviluppano verso la fine degli anni Settanta, periodo che coincide con l’inizio della carriera di Jordan, ed entrambi ricorrono all’analisi della focalizzazione nei testi filmici per sottolineare quanto il pubblico possa essere manipolato attraverso le strutture narrative: «the manipulation of point-of-view allows the text to vary or deform the material of the fabula, presenting it from different points-of-view, restricting it to one incomplete point-of-view, or privileging a single point-of-view as hierarchically superior to others»³⁴². La (finta) proiezione autentica dal punto di vista di uno o più personaggi innesca nello spettatore diverse reazioni a seconda del coinvolgimento emotivo dello stesso, e sono tanti i filoni in teorie del cinema che si interfacciano a tale rapporto di causa-effetto. Uno dei primi ad occuparsi di tale questione è stato Edward Branigan, con il monotematico *Point of View in the Cinema* (1984) che raccoglie circa 10 anni di speculazioni sull’argomento nell’ambito della teoria del cinema. Il testo si sofferma sulla parte soggettiva delle strutture di focalizzazione, contemplando non solo quella dell’autore e dei personaggi, ma anche quella del fruitore: «subjectivity, then, is the process of knowing a story – telling it and perceiving it»³⁴³. Il rapporto tra esecuzione tecnica della focalizzazione interna e la percezione dello spettatore si fa sempre più stretto, in quanto la soggettività filmica «may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is *attributed* to a character in the narrative and received by us *as if* we were in the

³⁴² Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film semiotics*, Londra, New York, Routledge, 1992, p. 85.

³⁴³ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, The Hague, Mouton, 1984, p.1.

situation of a character»³⁴⁴. Ciononostante, per Berys Gaut, la capacità di immedesimarsi nel punto di vista di un personaggio dà comunque l'idea allo spettatore di una “parzialità dello sguardo”: come ben sintetizzato da Stam, «when we identify with a character, we don't imagine being that character, for we do not share all their responses, but we imagine being in the character's situation, a situation that we identify with only partially»³⁴⁵. Da questa riflessione è possibile dunque analizzare altri punti di vista, meno intimi ed esclusivi nella rappresentazione scenica dei personaggi per quanto riguarda l'uso e la tecnica della cinepresa, ma ciononostante altrettanto coinvolgenti e parziali.

A partire dalla definizione di focalizzazione esterna, anch'essa categorizzata inizialmente da Genette, che si riferisce a quelle narrazioni che ci offrono una prospettiva impersonale, esterna ai personaggi, limitandosi dunque a rendere sullo schermo le azioni e i dialoghi senza inserire elementi “soggettivi” quali pensieri, monologhi interiori, sentimenti. In ambito strettamente cinematografico, tale categoria è plausibile in maniera limitata, anche secondo Stam, «it is difficult to imagine any presentation of characters that would not include indications about their feelings, thoughts and emotions, qualities which would necessarily involve internal focalization»³⁴⁶. Proprio per cercare di dirimere tale questione, Jost inserisce una nuova categorizzazione, che non va a sostituire quella della focalizzazione, ma cerca di evitarne le aporie: l'ocularizzazione «has to do with the relation between what the camera shows and what the characters are presumed

³⁴⁴ Ivi, p. 73.

³⁴⁵ Edward Branigan, Warren Buckland (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Londra, New York, Routledge, 2014, p. 240.

³⁴⁶ Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film semiotics*, op. cit., p. 92.

to be seeing»³⁴⁷. Nello specifico, l'ocularizzazione esterna si ha quando «a shot is anchored in the regard of an instance internal to the diegesis»³⁴⁸, che è esattamente ciò che accade in *Michael Collins*. Ciò permette al regista di creare un film apparentemente storico, ma con ampi margini di libertà nei confronti dei personaggi e delle vicende narrate. Con le parole di Taricano e Pollone, «*Michael Collins* non può e non vuole essere un film realistico [poiché] come ogni film storico che si rispetti, [...] non offre solo una cronaca di determinati avvenimenti, ma anche una loro interpretazione»³⁴⁹. La sinergia di tali strategie di focalizzazione, letterarie e filmiche, concorrono nel dare forma al personaggio “corale” di de Valera e, allo stesso tempo, veicolare un messaggio intenzionalmente diverso da quello della “grande storia”.

Pur appartenendo a tre diversi momenti nella carriera di Jordan, le opere in questione non hanno semplicemente in comune la figura di de Valera, ma riescono inoltre a decodificarsi a vicenda attraverso l'impiego di tecniche e l'adozione di generi letterari metaforici, che lasciano finestre aperte a mondi “altri”. Secondo Maria Pramaggiore, i critici letterari spesso assimilano le storie di fantasmi ai traumi storici: le prime, infatti, possono essere «a means by which repressed histories can be brought back to the surface»³⁵⁰. Per quanto riguarda le ghost story di Neil Jordan, a ben vedere, non si tratta soltanto di esplicitare un trauma represso attraverso la *mise en scène* dei confini nazionali, siano essi letterali o figurati: «the ongoing conflict over the status of Northern Ireland is a present-day reminder of

³⁴⁷ François Jost, “The Look: From Film To Novel. An Essay in Comparative Narratology”, in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, op. cit., p. 74.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Matteo Pollone, Caterina Taricano, *Neil Jordan*, op. cit., p. 89.

³⁵⁰ Graham Huggan, “Ghost Stories, Bone Flutes, Cannibal Counter-memory” in Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*, London, Routledge, 2000, p. 354

the critical importance of unresolved historical events»³⁵¹. Fantasma del passato o terribile, angosciante realtà? James Hurt afferma che le short story e i romanzi di Neil Jordan si rivelano fondamentali per comprendere e interpretare i suoi film, in quanto l'autore adotta sia tecniche che tropi simili in entrambi i mezzi creativi. «The stories are all intensely subjective narratives in which linear plots are deepened by elaborate systems of imagery that occasionally surface to slow narrative progression and complicate our response to characters and events»³⁵².

A Love (1976)

La short story che chiude la raccolta *A Night in Tunisia* è ambientata il 14 settembre del 1975, durante i funerali di stato di Eamon De Valera. Le celebrazioni però non sembrano apparentemente centrali all'interno dell'intreccio narrativo: il protagonista, Neil, incontra dopo anni una donna molto più grande di lui, con la quale ha avuto un'ambigua e intensa storia d'amore. La donna, che rimane anonima, è stata in realtà l'amante del padre. È bellissima, e il suo fascino continua a stregare il giovane Neil. La peculiare tecnica della narrazione in prima persona rende la short story ancora più intima, coinvolgendo il lettore come se stesse leggendo una lettera privata. In realtà è lo stesso Neil a raccontare alla donna il suo passato a Londra, lontana da lei, e tutte le scelte che lo hanno portato fino a lì, in un caffè in O' Connel Street, vengono rielaborate attraverso l'uso di metafore belliche che ben si adattano al clima irlandese dell'epoca: «I knew I was out of

³⁵¹ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 49.

³⁵² James Hurt, "Hope for our Division yet": Neil Jordan and the War in Northern Ireland" in Jürge Kleist, Bruce A. Butterfield (ed.), *War and Its Uses. Conflict and Creativity*, New York, Peter Lang, 1999, p. 221.

step, it was all militarism now, like air in a blister, under the skin, it was swelling, the militarism I had just learned of before, in the school textbooks»³⁵³; la figura di de Valera, inoltre, è stata negli anni idealizzata, al limite del fanatismo politico, e secondo Luke Gibbons la stessa visione della “Dream Ireland” di De Valera «ignores the extent on which idealisations of rural existence [...] are the product of an urban sensibility, and are cultural fictions imposed on the lives of those they purport to represent»³⁵⁴. La grande storia è qualcosa di profondamente distante dall’autore e dalla realtà in cui esso vive: esattamente come il corpo di de Valera in un feretro.

Le metafore inerenti al conflitto bellico, all’uso delle armi e dei miti della guerra coinvolgono vari elementi della narrazione, a partire dal triangolo amoroso che ha coinvolto il giovane Neil, appena quindicenne, il padre e la donna, che ai tempi aveva 24 anni in più del narratore. Come sarà evidente, il *ménage à trois* è una costante nella poetica di Jordan: che venga risolto o meno, è un espediente narrativo che permette all’autore di esplicitare i conflitti umani. La raccolta di short story, *Night in Tunisia*, ricalca la tradizione modernista, il cui scopo è quello di indagare sulla conoscenza umana attraverso le storie vissute dai singoli narratori. Pur essendo il primo testo letterario pubblicato da Jordan, vi è nell’autore già una consapevolezza dell’eredità culturale che, a differenza delle storie di vita quotidiana, venne esaltata durante gli anni del nazionalismo irlandese. L’orgoglio nazionalista, con i suoi miti ed entusiasmi, non appartiene più alla generazione degli anni Sessanta: «how do I cope with the notion of Irishness? It meant almost nothing to me [...]. The great books of Anglo-Irish literature had very little to do

³⁵³ Paul McGuirk, *Neil Jordan: The Literary Fiction*, op. cit., p. 22.

³⁵⁴ Ivi, p. 25.

with this, they had no real resonance at this level»³⁵⁵. La volontà di allontanarsi dalla tradizione irlandese è un effetto sia della sperimentazione sul linguaggio che di un'appartenenza diversificata del mondo dei giovani. Molte delle storie in *Night in Tunisia* raccontano di una consapevolezza embrionale e dolorosa alla giovinezza, di una confusione panica e travolgente, spesso dolorosa. Si parla di esperienze vive, carnali, sanguigne e spietate nella crudezza dei dettagli forniti, sulle quali si adegua un linguaggio parimenti frammentario e particolareggiato. Il tema della memoria, apparentemente affrontato solo di sfuggita, è in realtà la chiave di lettura finale dell'opera: «memory is accepted, finally, for what it is, a dream of long vanished past»³⁵⁶. L'opera di Jordan cerca di trovare risposta a ciò che l'esperienza è per l'uomo: riprendendo il tentativo di Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*, anche i narratori di *Night in Tunisia* pur provandoci falliscono nell'accettare l'esperienza come un dato di fatto. Il presente è un'entità complessa, il passato un sogno. Parlare del passato diventa problematico proprio per la sua ineffabilità, per la sua presenza latente e per l'arbitrario ruolo del ricordo. I narratori tentano di concentrarsi su ciò che è stato, ma i ricordi sono più simili al pigro fluire di un ruscello che a una raccolta di istantanee. La lontananza del passato lo rende modificabile a piacimento, e accettarne la natura affatto statica coincide con l'ansia epistemologica che contraddistingue i modernisti.

La voce narrante della short story *A Love*, che conclude *Night in Tunisia*, potrebbe rappresentare la generazione postbellica, un portavoce dei giovani cresciuti negli anni Cinquanta e Sessanta e che dunque si colloca in un periodo

³⁵⁵ Marguerite Pernot-Deschamps, *Neil Jordan's Short Stories – A Question of Irishness*, in «Asylum Arts Review», n. 4, inverno 1997, p. 19.

³⁵⁶ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt. An Analysis of the Epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, Lewiston Queenston Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004, p. 197.

storico lontano dalla generazione coinvolta direttamente nel conflitto civile in Irlanda e in Europa nella seconda metà del Novecento. Jordan esprime la sua frustrazione nei confronti della situazione storica e politica ammettendo che la short story

is basically an examination of a society that is affected by a whole series of events that no longer have any kind of numinous meaning for the individual involved. That's probably the way I felt Ireland was at that time. It was affected by these supposedly mythical, kind-of gigantic figures that didn't have any resonance to anybody who was living there at that time.³⁵⁷

Neil è seduto a un tavolo insieme a una donna, più grande di lui, e guarda dalla finestra il corteo funebre che porta solennemente il feretro con le spoglie di de Valera, per l'ultima volta tra le strade del centro di Dublino. L'atteggiamento dell'uomo è distaccato nei confronti dell'ex capo di stato, «the man I didn't remember, the man you would have remembered»³⁵⁸.

Non è un caso che il personaggio centrale di questa storia si chiami Neil. Può essere sia una provocatoria dichiarazione autobiografica che di alienazione dal testo, ma ad ogni modo la questione rimane ambigua, sospesa e irrisolta nel tentativo del lettore di alternare *realtà e fiction*. Neil potrebbe essere o meno una versione di Jordan - non c'è nulla nel testo che confermi o neghi ciascuna possibilità.

³⁵⁷ Paul McGuirk, Neil Jordan. The Literary Fiction, op. cit. p. 120.

³⁵⁸ Neil Jordan, Night in Tunisia, Londra, The Hogarth Press, 1989, p. 111.

Secondo Marguerite Pernot-Deschamps, «it is as if he, and Neil Jordan along with him, want to have nothing to do with the history books»³⁵⁹. Ciononostante, la grande storia continua ad essere un tema ricorrente nelle opere di Jordan, siano esse letterarie o filmiche, e nello specifico sembra che i periodi bellici, tumultuosi, instabili, diano all'autore la maggior fonte di ispirazione (solo per citare alcune opere: *Shade*, *Sunrise with Sea Monster*, *The Butcher Boy*, *The Borgias*). La storia, dunque, è parte integrante della vita dei *dramatis personae* di Jordan: le storie di *Night in Tunisia* sono ambientate tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, e i ricordi della guerra civile sono ancora vividi nelle menti dei figli dei veterani. «I remember standing at meetings, holding my father's hand, waving a tricolour, shouting Up Dev. My father wore a cloth cap and a trenchcoat, everyone did then»³⁶⁰, proprio come racconta la donna a Neil.

In *A Love*, la grande storia è senza dubbio rappresentata dal funerale di Eamon de Valera, presente nella narrazione quasi dall'inizio alla fine mentre Neil sta avendo un ultimo incontro con la donna matura che gli ha insegnato ad amare quando lui era poco più di un adolescente. «There were no cars in Dublin when I met you again, the streets had been cleared for the funeral of the President who had died»³⁶¹. L'incipit della short story riprende una prima stesura di Jordan, dal titolo *The President Who Have Died* e conservata alla Irish National Library, che contenutisticamente non presenta delle discrepanze con la versione pubblicata, ma la scelta di un titolo diverso (da parte di Jordan, non dell'editore) sposta l'attenzione dal personaggio storico alla vicenda umana, al rapporto tra i due

³⁵⁹ Marguerite Pernot-Deschamps, *The Fictional Imagination of Neil Jordan, Irish Novelist and Film Maker. A Study of Literary Style*, Lampeter, Ceredigion, Wales, The Edwin Mellen Press, 2009, p. 10.

³⁶⁰ Neil Jordan, *Night in Tunisia*, op. cit., p. 113.

³⁶¹ Ivi, p. 103.

protagonisti. La narrazione è poi scandita da riferimenti alle varie fasi del funerale pubblico o al morto stesso, fino al giorno successivo, quando è diventata un titolo dei giornali: «and I crossed the square and bought a paper and read more about the President who had died»³⁶². La morte del Presidente è sempre più sullo sfondo, diventando il background storico per i piccoli dettagli della narrazione, in questo caso la fine definitiva del rapporto tra i due personaggi.

The Past (1980)

Secondo Neil Murphy, in *The Past* Jordan riprende le strutture metanarrative postmoderne nel tentativo di costruire un universo artificiale intorno alle vite dei genitori della voce narrante³⁶³. Il romanzo è scandito da un contesto storico molto definito. La prima parte, ad esempio, si intitola «Cornwall, 1914»³⁶⁴ ed è ambientata nel periodo storico in cui la Prima Guerra Mondiale sta per travolgere il continente europeo. Il narratore nota che, nello spazio di tempo che intercorre tra due cartoline inviate dalla nonna, «the Archduke Ferdinand was shot in Sarajevo»³⁶⁵. Sulla scia dei moti rivoluzionari irlandesi, uno dei protagonisti del romanzo, Michael O' Shaughnessy viene coinvolto nel movimento di guerriglia che passerà alla storia come l'IRA. In una recente intervista dell'autore, pubblicata da Paul McGuirk, Jordan rivela il legame tra la short story precedentemente

³⁶² Ivi, p. 123-124.

³⁶³ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», op. cit., p. 196.

³⁶⁴ Neil Jordan, *The Past*, Londra, Abacus, 1982, p. 7.

³⁶⁵ Ivi, p. 11.

analizzata e questo romanzo: «the novel came out of a short story I wrote called *A Love* about de Valera's death and about a relationship that was going on»³⁶⁶.

È ben chiaro dunque che ancora una volta è la grande storia a ispirare Jordan nella stesura di *The Past*, nello specifico gli anni successivi alla firma del Trattato anglo-irlandese e alla guerra civile irlandese: la quarta parte del romanzo è ambientata nel 1928, la quinta nel 1933, la sesta e la settima nel 1934. Questi anni hanno visto come protagonista assoluto della scena politica d'Irlanda proprio Eamon de Valera, che fondò il Fianna Fáil nel 1926 e che rimase al governo dal 1932 al 1959, a eccezione di due brevi periodi (dal 1948 al '51 e dal 1954 al 1957).

Questo secondo esempio permette allo studio di iniziare un'analisi contrastiva tra la short story e il romanzo preso in esame: se in *A Love* la figura di de Valera è indubbiamente passiva, distante dal narratore che proietta sul lettore esclusivamente il proprio punto di vista senza esplicitarne la natura (reperibile in realtà attraverso le dichiarazioni dell'autore). In *The Past* Jordan è più concentrato nell'indagine sulla percezione e sulla comunicazione che sul ruolo della storia. Documentare il passato attraverso l'uso di cartoline e fotografie si rivela un'occasione per l'autore di affrontare il tema dei *visual media* e, in generale, dei mezzi di comunicazioni nel loro primigenio tentativo di «freeze moments of a life»³⁶⁷ e di testimoniare il passare del tempo. Per Jost, a seconda del contesto, «every photograph can be called objective or subjective»³⁶⁸. Secondo Neil Murphy il ruolo delle figure storiche in questo romanzo è quello di ancorare il passato su

³⁶⁶ Paul McGuirk, *Neil Jordan. The Literary Fiction*, op. cit., p. 120.

³⁶⁷ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», op. cit., p. 205.

³⁶⁸ François Jost, «The Look: From Film To Novel. An Essay in Comparative Narratology», in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, op. cit., p. 74.

dei cardinali, appunto rappresentati da personaggi quali Eamon de Valera e l'Arciduca Ferdinando, arginando la deriva del passato immaginifico del narratore³⁶⁹. Ciononostante, la realtà storica risulta fallace nel suo intento dialogico con la sfera delle esperienze private: De Valera emerge più come una nozione enciclopedica che come un uomo in carne ed ossa, che secondo Murphy tradisce forse un'incertezza stilistica da parte dell'autore.

Nel romanzo in esame si fa spesso riferimento a de Valera, soprattutto in occasione delle elezioni. Si fa menzione del suo viaggio nelle provincie irlandesi avvenuto nel 1934, e alla fine del romanzo³⁷⁰ de Valera diventa un personaggio del romanzo, propriamente detto. Solo in chiusura, quando per l'autore non è più soltanto un "pezzo di storia", un fantasma da esorcizzare, un uomo di un altro tempo, Eamon de Valera interagisce con alcuni dei protagonisti e con un personaggio minore sì, ma in maniera inconsueta, più un esercizio di transmedialità endemica da parte di Jordan, che continua il suo percorso sperimentale con i mezzi di comunicazione manipolati e plasmati come materia creativa. Il suo volto è presente in numerosi poster di cui le piccole città sulla costa occidentale sono tappezzate ma viene anche visto nella zona a promuovere il suo progetto politico nel centro termale di Lindsoorvarna, «Dev walks towards the spa with both fists clasped tight»³⁷¹. Inoltre, il Presidente è visto non solo come una personalità politica, ma anche come matematico. Nelle opere di Jordan viene spesso menzionata la passione di de Valera per i numeri, il quale che ha effettivamente conseguito la laurea in matematica alla Royal University of Ireland e insegnato al Rockwell College. In

³⁶⁹ Neil Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», op. cit., p. 209.

³⁷⁰ Neil Jordan, *The Past*, op. cit., p. 209-239.

³⁷¹ Ivi, p. 222.

The Past Father Beausang presta a James Vance un libro dal titolo *Arithmetic and Mensuration*, scritto proprio da de Valera e che, al di là della fiction, esiste veramente³⁷². Verso la fine del romanzo, de Valera e il suo autista «talk mathematics as they walk»³⁷³ nel Lindsoorvarna.

Jordan non sembra particolarmente generoso nella descrizione fisica di de Valera: «his pallid face, his gangling, unlikely bearing, his tenderness for mathematics and his strict academic air had been the butt of many private, rather caustic jokes»³⁷⁴. Secondo Carole Zucker, Jordan non ha mai nascosto le sue antipatie nei confronti dell'ex presidente, a causa della sua politica restrittiva e fortemente cattolica: «De Valera's backward-looking view of Ireland as a place of little white cottages and its inconsequential relationship with the world outside its borders»³⁷⁵. Il 'quadro generale' è quindi quello di un uomo onnipotente, intento a studiare teorie astratte, che domina la vita politica del suo paese e la vita dei suoi connazionali durante gli anni che hanno visto la transizione dallo Stato Libero d'Irlanda e la Repubblica d'Irlanda e anche il periodo noto come l'Emergenza quando «in practice Ireland was 'neutral on the Allied side'»³⁷⁶ e la gente soffriva a causa dei razionamenti e delle carestie. Ecco un altro estratto che coglie efficacemente la figura di de Valera, a partire da una descrizione dei poster propagandistici affissi in città.

There is a sharp aquiline nose, a rigorous mouth without a trace of humour, and a pair of wire-framed spectacles. The eyes on the poster reflect his own abstractions,

³⁷² Eamon de Valera, *Examples in Arithmetic and Mensuration: Theory-questions and Notes Written for Students of the Training College of Our Lady of Mercy*, Carysfort Park, Blackrock, pubblicato privatamente per il College of Our Lady of Mercy, 1907.

³⁷³ Neil Jordan, *The Past*, op. cit., p. 221.

³⁷⁴ Ivi, p. 45.

³⁷⁵ Carole Zucker, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, Londra-New York, Wallflower press, 2008, p. 19.

³⁷⁶ Pauric Travers, *Eamon de Valera*, Dublino, Dundalgan Press, 1994, p. 33.

and with it a quite terrifying certainty. They stare into the distance, embedded with the mathematics of vision. He watches as the damp spread round the face. There is something foolish, horse-like in the features, which only adds to their allure. The corners of the mouth sweep downwards, in one clean line.³⁷⁷

Secondo Pernot-Deschamps, de Valera viene presentato come un soggetto dalla personalità ambivalente, che si è molto occupato del suo paese e del suo popolo, ma che ne ha soffocato le energie gestendolo in maniera patriarcale e autoritaria³⁷⁸. La presenza dei poster, nello specifico, si rivela l'unico modo che ha de Valera per "comunicare" con i personaggi del romanzo: il viaggio di De Valera nella zona si svolge parallelamente a quello che James Vance ha intrapreso per trovare Luke e René e al tour della compagnia teatrale della quale René fa parte. Sebbene i manifesti propagandistici di de Valera fossero affissi accanto a quelli del tour, il suo volto appare raramente. Ancora una volta, la storia centrale del romanzo esclude la presenza di de Valera come protagonista, relegandolo a un dialogo fatto di carta stampata o di "small talks" con personaggi marginali. Per la prima volta però, si abbozza a una divisione tra l'uomo e la carica politica: sarà pur vero che le generazioni hanno quasi dimenticato ciò che accadde nel passato e le «young maids have quite forgotten de Valera's sweep of here in 1919»³⁷⁹, ma il de Valera-uomo esiste ancora, e studia e chiacchiera di matematica con le persone a lui vicine.

³⁷⁷ Neil Jordan, *The Past*, op. cit., p. 102.

³⁷⁸ Marguerite Pernot-Deschamps, *The Fictional Imagination of Neil Jordan, Irish Novelist and Film Maker. A Study of Literary Style*, op. cit., p. 23-24.

³⁷⁹ Neil Jordan, *The Past*, op. cit., p. 204.

Michael Collins (1996)

Michael Collins è la storia degli ultimi sei anni di vita dell'eroe "dimenticato" del nazionalismo irlandese, sullo scenario della travagliata nascita della Nazione: dalla Easter Rising del 1916, alla War of Independence, alla successiva costituzione dell'Irish Free State (con l'esclusione delle sei contee dell'Ulster), dal quale nacquero le divisioni all'interno del Sinn Féinn sfociate nella sanguinosa Guerra Civile del 1922-23. Jordan sviluppa una propria rilettura inedita di quel periodo – inedita poiché inedito è il modo in cui viene caratterizzato il 'padre' nazionale de Valera, «se non come il mandante, almeno come l'indifferente complice dell'assassinio dell'eroe»³⁸⁰. L'autore riprende la stessa focalizzazione interna della short story e del romanzo qui presi in esame, in quanto «the only possible perspective the film could take was the perspective of the participant themselves [...], to show them in all their confusions, divisions, hopes and disillusion»³⁸¹. Come affermano Emer e Kevin Rockett, i protagonisti della pellicola sono legati da delle «homosocial relationships»³⁸²: sul piano politico, il triangolo Collins-Harry Boland-Eamon de Valera; sul piano del privato, quello di Collins-Harry Boland-Kitty Kiernan³⁸³.

Uscito nelle sale nel 1996, il film viene subito acclamato dalla stampa nazionale «the most important film made in or about Ireland in the first century of cinema»³⁸⁴. L'impatto della pellicola sull'opinione pubblica ha una portata

³⁸⁰ Irene Bignardi, *Michael Collins un eroe da western*, in «La Repubblica», 29/11/1996, data di consultazione 9/7/2018.

³⁸¹ Neil Jordan, *Michael Collins. Film Diary and Screenplay*, op. cit., p. 6.

³⁸² Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 168.

³⁸³ Samuele Grassi, "Ghosts of the nation" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 135.

³⁸⁴ Michael O' Dwyer, «The Irish Times», 31 august 1996, I.

eccezionale, soprattutto per le sue evidenti implicazioni politiche. Qui non ci si vuole soffermare tanto sull'approccio degli schieramenti politici irlandesi degli anni Novanta, quanto sulla rielaborazione delle due figure di spicco del film, Eamon de Valera e Michael Collins da parte della cultura e della memoria popolare. Secondo John Reagan, ad esempio, il ritratto da eroe romantico di Collins continua a dominare il mito popolare, anche a causa delle scelte stilistiche dei biografi «[that] have elected to tell what is not alone a seductive story but one which conforms to readily identifiable established literary genres and resonates deep within the Irish psyche»³⁸⁵. Citando Hugh Linean,

what the film does reflect is the willingness in the mid-1990s to look with a fresh eye at the political history of this island. *This* film is about the political movement which led to the creation of what is now the Republic of Ireland, for better or worse. it's very much a film conceived from the perspective of somebody who grew up with the myths and monsters of the state the foundation of which is the film's subject. this is particularly true of de Valera, who also appears in Jordan's novel *The Past* and in the short story *A Love* as a damp forbidding presence or chilly corpse.³⁸⁶

Secondo Linean, dunque, vi è una continuità nello sviluppo del personaggio di De Valera da parte di Jordan, nel tentativo di dare forma a un personaggio che, per l'opinione pubblica e per l'autore stesso, fa parte del mito popolare e del background socio-politico condiviso. Un'attenta analisi della pellicola di Raita Meirtiva sottolinea che

³⁸⁵ John Regan, *Looking at Mick Again: Demilitarising Michael Collins*, in «History Ireland», autunno 1995, pp. 17-19.

³⁸⁶ Hugh Linehan, *Michael Collins (review)*, in «Film Ireland», dicembre 1996/gennaio 1997.

evidently Jordan's generation and younger people were ready to debunk old myths and shibboleths and look for new definitions of Irishness in the changing situation of the 1990s, even if the older generations may still have had a different view of de Valera and his Ireland.³⁸⁷

Di conseguenza, Michael Collins può essere visto come un «allegorical engagement»³⁸⁸ nei confronti della questione irrisolta tra Irlanda e Ulster negli anni Ottanta e Novanta. Viceversa, secondo Elizabeth Cullingford, non vi sono state critiche nei confronti del personaggio di de Valera da parte della critica inglese «presumably because they are delighted to see the symbol of the Republic so thoroughly debunked»³⁸⁹.

Le parole di Neil Jordan, in merito al suo *engagement* politico, sono da sempre state chiare: «I really wanted to just make the movie. I didn't want to make a political statement but as an Irish person growing up with these legends around me, it was relatively important for me to examine them quite objectively»³⁹⁰. L'unico insegnamento che può essere tratto dalla pellicola, continua, «[that] it needs patience, how difficult it is actually to make the gun out of politics and replace it with dialogue»³⁹¹. Il rifiuto da parte del regista di schierarsi

³⁸⁷ Raita Merivirta, *The gun and irish politics. Examining national history in Neil Jordan's Michael Collins*, Francoforte, Peter Lang, 2009, p. 135.

³⁸⁸ Cfr. Seamus McSwiney, *Treaty Makers and Filmmakers*, in «Film West», n. 26, autunno 1996, p. 23.

³⁸⁹ Elizabeth Butler Cullingford, *The Reception of Michael Collins*, in «Irish Literary Supplement», primavera 1997, p. 17.

³⁹⁰ Seamus McSwiney, *Treaty makers & film makers*, in «Film West», op. cit., p. 16.

³⁹¹ Ibidem.

politicalmente è stato visto dagli Unionisti dell'Irlanda del Nord come un tentativo di «cross the border and visualize them out of history»³⁹².

Secondo Samuele Grassi, «*Michael Collins* è un film senza un vero finale»³⁹³ in quanto la grande storia si è evoluta proprio a partire dalle vicende narrate da Jordan. Per questo si parla ancora di ri-visione politica e di analisi critica anche in termini narratologici dei personaggi e delle tecniche narrative adottate. La necessità di esporre le critiche a sfondo politico mosse alla pellicola è spinta dal fatto che, in questo studio, si cerca di spostare l'attenzione dall'aspetto extracorporale di de Valera verso una più concreta dicotomia uomo *versus* carica politica. In narratologia, il genere letterario della tradizione irlandese al quale *Michael Collins* afferisce, secondo James Hurt, «is a *cath* (battle), like the medieval *Battle of Mag Tuired*, a story of a military struggle, including events leading up to it and its aftermath»³⁹⁴. Le battaglie epiche non si limitano alle tenzoni, ma comprendono elementi onirici e picareschi: Neil Jordan evidentemente attinge a questo genere letterario per rendere la propria opera facilmente riconoscibile e riconducibile al *cath* e ottenere il maggior impatto possibile sugli spettatori irlandesi.

Un'altra strategia, secondo Maria Pramaggiore, è proprio la ghost story:

³⁹² Brian McIlroy, "History Without Borders", in James MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999, p. 28.

³⁹³ Samuele Grassi, "Ghosts of the nation" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 138.

³⁹⁴ James Hurt, "'Hope for our Division yet': Neil Jordan and the War in Northern Ireland", in Jürge Kleist, Bruce A. Butterfield (ed.), *War and Its Uses. Conflict and Creativity*, op. cit., p. 221.

in *Michael Collins*, Jordan uses the ghosts of national heroes to explore numerous unresolved traumas associated with the Irish nation, an entity that grafts an imagined community and a global diaspora onto a modern nation-state³⁹⁵

o come afferma Julian Wolfreys, «[t]he haunting process puts into play a disruptive structure»³⁹⁶. La messa in scena di situazioni belliche molto simili a quelle vissute nello stato d'Irlanda potrebbe inoltre provocare nello spettatore un «ritorno non intenzionale delle stesse cose»³⁹⁷ come teorizzato da Sigmund Freud, atto ad esorcizzare i fantasmi del passato che seguendo questa linea di pensiero, sarebbero inequivocabilmente Eamon de Valera e Michael Collins. La descrizione da parte di Benedict Anderson di «imagined community»³⁹⁸, dai bordi irregolari e dalle figure spettrali, sembrerebbe calzare a pennello per l'Irlanda portata da Jordan sul grande schermo, ma se ciò potrebbe risultare corretto in una prima analisi generale dell'opera, non è affatto applicabile al personaggio di Eamon de Valera, che per la prima volta nella carriera di Neil Jordan ha un volto e una voce, quelli di Alan Rickman.

A partire dal casting, la realizzazione pratica di Eamon de Valera in *Michael Collins* non fu affatto una questione facilmente risolvibile: Jordan stesso, il 29 marzo del 1995 e a pochi mesi dal primo ciak, ammette che «every Irish actor who has played de Valera has played him as a caricature»³⁹⁹. Pur avendo assegnato la parte del protagonista a Liam Neeson, con il quale aveva già lavorato nella

³⁹⁵ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p.69.

³⁹⁶ Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny, and Literature*, Londra, Palgrave Macmillan, 2002, p.6.

³⁹⁷ Sigmund Freud, "Il perturbante" (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, ed. it. di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 300.

³⁹⁸ Cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on The Origin And Spread Of Nationalism*, Londra, New York, Verso, 1991.

³⁹⁹ Neil Jordan, *Michael Collins. Film Diary and Screenplay*, op. cit., p. 25.

pellicola *High Spirit*, Jordan è irremovibile nella sua scelta di non voler assegnare la parte a un attore irlandese. In un primo momento, insieme alla direttrice del casting Susie Figgs, aveva ponderato l'idea di ingaggiare John Turturro. «He has the hawklike profile and the strange, obsessive abstraction necessary»⁴⁰⁰, oltre a essere un attore dall'indubbio talento. Ma dopo un incontro tra i due, Jordan decide di congedare Turturro in quanto la parte di de Valera era troppo distante dalle sue esperienze attoriali. Mancano solo tre attori per concludere i casting, quando alla fine il regista propone la parte ad Alan Rickman, che accetta immediatamente. Il suo aspetto fisico imponente e severo ricorda molto quello dell'ex presidente, ma è la prova di recitazione a preoccupare maggiormente Jordan. Il 9 agosto 1995 è il giorno della verità: Rickman deve recitare il discorso originale tenuto da de Valera prima dell'imminente guerra civile, un attore inglese davanti a una folla di figuranti e attori, tutti irlandesi. Jordan ricorda con entusiasmo, «the transformation is extraordinary. His voice comes with a furious high-pitched passion; his movements, like a jerky marionette, and the mathematical, archaic precision of his diction – all bear an uncanny resemblance to the man himself»⁴⁰¹. Secondo Emer e Kevin Rockett, infatti, «the representation of de Valera goes to the heart of the film's politics. [...] English actor Alan Rickman looks, acts and speaks with an uncanny resemblance to de Valera. [...] De Valera, though, is tight with his body, angular in his movements even during public speeches [...]»⁴⁰². Ma nonostante il terribile e minaccioso discorso del marzo del 1922, continua Rockett,

de Valera is not seen subsequently as a man of action, but rather, at the end of the film, he is frozen, cowering and crying in a haystack, unable either to make peace

⁴⁰⁰ Ivi, p. 24.

⁴⁰¹ Ivi, p. 44.

⁴⁰² Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 169-170.

with Collins or stop the young insolent assassin (Jonathan Rhys Myers) from setting the fatal trap for Collins. [...] He is more interested in the symbolic, in words and ideas rather than the reality of a free Ireland⁴⁰³.

Il potere politico di de Valera, nello script del film, subisce una battuta d'arresto proprio a causa della natura dell'uomo che sta dietro alla carica di capo dell'Irish Rebellion durante il delicato momento della negoziazione finale tra Irlanda e Inghilterra, negoziazione che risultò fallimentare per i capi della rivolta. È Jordan stesso a esplicitarlo:

my conclusion in the screenplay is that de Valera didn't go [to London] because [...] he learned that they were not willing to go far enough. He sent Collins, first in the hope that he could get a better deal and, secondly, because he didn't want to be associated with any compromise that might result⁴⁰⁴.

Qui la manipolazione degli eventi storici diventa un elemento chiave per la comprensione del personaggio di de Valera, e viceversa. A ben vedere, dallo script emerge la personalità e l'aspetto del «military hard man»⁴⁰⁵ a scapito del personaggio politico. Non si parla più di “ghost of the nation” perché le figure dei personaggi sono nettamente delineate, e si stagliano su uno sfondo di quella che è un'Irlanda ancora indefinita. «The boldness of the silhouettes. It's becoming like a signature to the film. Keep it that way»⁴⁰⁶. *Michael Collins* rappresenta una porta ancora aperta alle sfide e alle critiche sul concetto di Irishness, che come Merivirta sottolinea «[...]reached a far wider audience than historians can ever hope for and

⁴⁰³ Ivi, p. 170.

⁴⁰⁴ Neil Jordan, *Michael Collins. Film Diary and Screenplay*, op. cit., p. 51.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 9.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 38.

the vigorous debate it raised in Ireland is further proof of cinema's participation in the debate about Irishness»⁴⁰⁷.

Le opere qui poste in analisi triangolano la figura storica di de Valera, separando e al contempo unendo le due imprescindibili dimensioni della teoria di Kantorowicz. La sua opera più importante, *The King's Two Bodies*, fu pubblicata per la prima volta nel 1957 quando l'autore si trasferì dalla Polonia negli Stati Uniti. Nell'introduzione all'opera pubblicata da Princeton Classics nel 1997, si legge a chiare lettere: «READER BEWARE! This book is not an easy read. Its theme is the idea that a ruler has two bodies: a natural body that lives and dies, and a symbolic body that endures and is assumed by the ruler's successor»⁴⁰⁸. Il testo infatti si occupa dell'analisi teologica e politica dei personaggi storici che hanno regnato in Europa, mettendo alla luce «how the idea of the two bodies could morph into the distinction between person and office»⁴⁰⁹. Si parla di due corpi in quanto è possibile scindere il titolo (sia esso quello del sovrano, del dittatore o del primo ministro) dall'uomo, anche attraverso il ruolo della letteratura e della narrativa legata a tali figure. Al di là dei processi di secolarizzazione del potere e delle analisi di teologia politica esposti da Kantorowicz, è interessante la modalità attraverso la quale l'autore cerca di spiegare i fenomeni politici: il *Riccardo II* di William Shakespeare è un espediente letterario che esplicita la fatale separazione dei due corpi del re d'Inghilterra, anticipando il regicidio di Carlo I, mentre ricorre alla *Divina commedia* e alla teoria dei “due soli” di Dante Alighieri per distinguere

⁴⁰⁷ Raita Merivirta, *The gun and irish politics. Examining national history in Neil Jordan's Michael Collins*, op. cit., p. 135.

⁴⁰⁸ Conrad Leyser, “Introduction to the Princeton Classics edition” in Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (1957), Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2016, p. ix.

⁴⁰⁹ Victoria Kahn, *Political Theology and Fiction in The king's Two Bodies*, in «Representations», vol. 106, n. 1, primavera 2009, University of California Press, p. 79.

la comunità umana dal potere mistico. Pur mantenendo le peculiarità storiche che permeano le due opere prese in esame, Kantorowicz sembra impostare una metodologia sull'uso della *fiction* narrativa come strumento di legittimazione (e delegittimazione) del potere a partire da chi questo potere lo detiene. È lo stesso discorso che qui, attraverso i rimandi intermediali presenti nelle opere di Neil Jordan, si è cercato di portare avanti. Per concludere con le parole di Carole Zucker, «the hawk-like face given to De Valera (and born out in photos) reflects the intransigent, mean-spirited and uninspired *personality* of De Valera. He is anything but the warm, lovable giant of a *man* who was so beloved by the Irish people that half a million mourners attended his funeral»⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Carole Zucker, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, op. cit., p. 19, enfasi nostra.

Devouring Mother Ireland: le forme della violenza in *Mona Lisa e The Butcher Boy*⁴¹¹

As the music came to its climax, I could viddy myself very clear, running and running on like very light and mysterious feet, carving the whole face of the creeching world with my cut throat britva.

I was cured all right.⁴¹²

Beware; for I am fearless, and therefore powerful.⁴¹³

All the beautiful things of this world are lies. They count for nothing in the end.⁴¹⁴

Le opere di Jordan sono connotate da un forte ibridismo mediale, frutto di speculazioni sull'uso dei mezzi di comunicazione e delle forme creative, ma anche da una costante tensione verso l'archetipo. La presenza di topos afferenti al mito e alla leggenda è difatti una costante pressoché imprescindibile, modulata secondo le intenzioni dell'autore e che in alcune opere emerge in maniera sostanziale rispetto ad altre. In questo capitolo si è voluto dare spazio a uno degli archetipi più controversi e meno risolti dell'umanità, ma che continua ad essere presente dalla culla dei tempi: è la figura della "Devouring Mother" come teorizzata da Carl Jung. Le teorie junghiane rappresentano in questa sede un punto di partenza valido per analizzare due film di Jordan, *Mona Lisa e The Butcher Boy*. La forza distruttiva della "Mater saeva cupidinum" viene proiettata su due macro-piani diversi, quello afferente alla violenza pubblica, relativa alla grande storia e all'idea

⁴¹¹ Parte di questo capitolo è stata presentata alla conferenza internazionale CAIS 2019 tenuta alla Concordia University di Montréal.

⁴¹² Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, sceneggiatura del 7 settembre 1970.

⁴¹³ Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), New York, Barnes and Noble, 2012, p. 154.

⁴¹⁴ Patrick McCabe, *The Butcher Boy*, op. cit., p. 198.

nazionalistica di “Mother Ireland”, e a una violenza di tipo privato, subita dai personaggi che rimangono imprigionati dalle dinamiche di tipo edipico.

Ancora una volta il conflitto irrisolto, che parte da una digressione dalla certezza adamantina verso ciò che è ambiguo, ibrido, indefinito, si reinventa come strategia narrativa anche in ambito cinematografico attraverso l’uso di due medium: la musica e il fumetto. Se la musica funge da elemento diacronico trasversale, il fumetto ne è la controparte sincronica. Quest’ultimo permette ai drammi della guerra atomica di essere messi in scena in *The Butcher Boy*, mentre la ricca presenza di brani romantici evergreen in *Mona Lisa* fende il tempo e, nel loro malinconico regredire, rielabora la funzione del coro nelle tragedie classiche. Come sottolineato dal padre della sociologia moderna Emile Durkheim⁴¹⁵, la caratteristica peculiare delle «représentations collectives» è quella di manifestarsi in una varietà pressoché infinita di esempi, aspetti e variazioni. Anche l’archetipo della madre segue questa tendenza e, se si vuole farne una prima schematizzazione, è bene distinguere due macrocategorie: nella prima menzioniamo le figure materne propriamente dette, come la madre naturale e l’ascendenza femminile all’interno di una famiglia, fino a raggiungere i ruoli materni surrogati, come una balia, un’insegnante, un’infermiera e così via. La seconda macrocategoria comprende le figure materne figurate: il mito offre numerosi esempi da cui attingere, quali le divinità femminili, le personificazioni di alcuni elementi naturali quali il mare, la terra, la luna etc; non solo, sono tipiche di questa seconda categoria anche le madri-figlie come nel mito di Demetra e Persefone, e le madri-amanti del mito attico di Cibele e Attis. Nella religione cristiana si passa dalla figura pagana della dea a quella sacra, inviolabile, della

⁴¹⁵ Cfr. Emile Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Parigi, Les Presses universitaires de France, 1898.

Madre di Dio, della Vergine Maria, o della città di Gerusalemme in contrapposizione mistica con Babilonia e la sua personificazione in meretrice. Già da questa prima, vaghissima, schematizzazione dell'archetipo iniziano a prendere forma delle linee guida che Jordan farà sue in entrambe le pellicole: una dicotomia ramificata, fortemente simbolica, che nella sua dualità accoglie sia il bene che il male nella forma più abominevole e assoluta. Le qualità associate all'archetipo materno possono essere fortemente positive, come l'empatia, il desiderio di vita, l'impulso all'aiuto e alla generosità, la fertilità, la città dei beati e il paradiso. Viceversa, è nell'anti-madre che l'essere umano si ricollega all'abisso, all'oscurità, al segreto mistico, alla morte che tutto divora, al destino ineffabile e fatale, alla città dei morti.

Nel testo fondamentale *Symbols of Transformation*, Carl Gustav Jung rielabora l'archetipo della madre sottolineandone l'ambivalenza proprio nella figura della "Devouring Mother". Uno studio affascinante sull'archetipo che, secondo Jung, appartiene più alla sfera dell'immaginario collettivo che a quello del singolo:

a svolgere sulla psiche infantile tutti gli effetti descritti dalla letteratura non è tanto la madre personale, quanto piuttosto l'archetipo su di lei proiettato, che le conferisce uno sfondo mitologico e la investe di autorità e numinosità.⁴¹⁶

Non volendoci qui soffermare sulle attestazioni letterarie della Devouring Mother, è necessario però citare la «Mater saeva cupidinum»⁴¹⁷ di Orazio, che viene descritta come una divinità crudele che spinge il cuore del poeta a bruciare di

⁴¹⁶ Carl Gustav Jung, *Opere vol. IX* (1933-35), ed. it. di Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 84.

⁴¹⁷ Orazio, *Carmina*, liber I, 19, ver. 1.

desiderio, e quella di Nietzsche nella prefazione di *Umano, troppo umano*: «[l]o circonda e lo stringe la solitudine, sempre più minacciosa, soffocante, angosciosa, dea terribile e *mater saeva cupidinum*»⁴¹⁸. Secondo Jung, la città è un simbolo materno, simile a una donna che accoglie gli abitanti dentro di sé, come se fossero suoi figli⁴¹⁹. Non a caso, la triade delle divinità femminili Rea-Cibele-Diana vengono raffigurate con una corona a forma di cinta muraria. Anche nell'Antico Testamento, nel Libro delle Lamentazioni, si parla di città personificate di sesso femminile: come già accennato in precedenza, la contrapposizione delle due città di Gerusalemme e Babilonia riprende la dicotomica natura della donna. La caduta di Gerusalemme viene compianta nel libro di Geremia, il cui autore si rivolge alla città con appellativi femminili, molto simile alla tradizione orale gaelica del *Caoineadh* ("Lament") per elogiare gli eroi caduti in battaglia in epoca pagana, in seguito ripresa con temi cristiani quali la passione di Cristo.⁴²⁰ Nello specifico, Babilonia è il simbolo della Mater saeva, che conduce i popoli verso la perdizione attirandoli soprattutto con la promiscuità e la fornicazione. Nel testo *Simboli della trasformazione* il passaggio dalla figura materna alla città (ma anche al pozzo, alla caverna, alla chiesa, etc.) viene giustificato dalla regressione della libido, che secondo Jung riattiva i ricordi, le modalità e tic dell'infanzia, in particolar modo il rapporto con la madre. Ciò che è naturale e utile al bambino, però, diventa nocivo e pericoloso per la psiche dell'adulto: il punto massimo di abominazione della regressione è il concetto di incesto. In questa sede, più che incesto vero e proprio,

⁴¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1878), tr. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi eBook, 2016, p. 3.

⁴¹⁹ Cfr. Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione* (1912), tr. it. di Renato Raho, Bollate Boringhieri, 2015.

⁴²⁰ È quasi impossibile verificare quale delle due forme, tra *lametatio* e *Caoineadh*, abbia avuto la prima attestazione, cfr. Amy Mulligan, *Political Protest and Pre-Modern Lament: Caoineadh and Remembering Ireland's Heroes*, Notre Dame IRISH seminar 2018.

si parlerà di tendenza e timore nei confronti dell'incesto: un'ottima metafora junghiana, anch'essa ripresa dalla tradizione biblica, è quella del rapporto tra Giona e la balena. La paura di avere un rapporto incestuoso con la madre si trasforma in paura di essere divorati dalla madre: infinite le variazioni sul tema nelle fiabe/monito per bambini, dalla strega di Hansel e Gretel, al lupo di Cappuccetto Rosso e così via. Come vedremo in seguito, la critica ha visto elementi fantastici in *Mona Lisa*, nello specifico si ritiene il personaggio di Simone molto affine a quello della Regina di Cuori in *Alice nel paese delle meraviglie*. La parte più interessante dello studio junghiano sulle immagini collettive riguarda il rapporto da queste ultime e la libido:

ciò che accade nella fantasia incestuosa e uterina è un immergersi della libido nell'inconscio, nel quale essa da un lato provoca reazioni, affetti, opinioni e atteggiamenti personali infantili, dall'altro attiva anche immagini collettive (archetipi) cui appartiene un significato terapeutico e compensatore posseduto dal mito da tempi immemorabili.⁴²¹

Dunque, non solo analisi del rapporto madre-figlio in tutte le sue sfaccettature, ma attivazione dell'archetipo come simbolo mitologico profondamente curativo e compensativo: in una sua recente intervista, lo psicologo Jordan Peterson afferma che «the human beings oriented themselves with stories: it's an inexpensive way to not die stupidly»⁴²². Questo studio vuole dedicare una parentesi specifica al rapporto tra l'archetipo della *devouring mother* e l'Irlanda per la sua peculiarità e centralità nelle opere analizzate, in quanto molto spesso «female figures play a

⁴²¹ Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione* (1912), op. cit., p. 408.

⁴²² Jordan Peterson, *Analysis of The Devouring Mother Archetype*, Youtube, 10 aprile 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=XD6qeWSA6rA>

large role in early Irish myths and sagas and are often associated with fertility and the well-being of the landscape»⁴²³.

Nel celebre saggio di Elizabeth Cullingford dedicato alla simbologia allegorica dell'Irlanda, si argomenta di una consapevole identificazione allegorica dell'isola a una donna, (Shan Van Vocht, Catleen ni Houlihan, etc.), ma secondo l'autrice la motivazione storica dietro a questa scelta non è motivabile da un'affinità naturale, né tantomeno di tipo archetipico:

the personification of Ireland as a woman has served two distinct ideological purposes: as applied by Irish men it has helped to confine Irish women in a straitjacket of purity and passivity; and as applied by English cultural imperialists it has imprisoned the whole Irish race in a debilitating stereotype.⁴²⁴

La visione della Mother Ireland, in difficoltà e bisognosa di protezione, è stata sfruttata durante il periodo precedente all'indipendenza dai nazionalisti irlandesi, in linea con la visione conservatrice e patriarcale che vedeva l'uomo al centro dell'azione politica. Linda Clarke⁴²⁵ sostiene che nel corso degli anni l'assimilazione dell'Irlanda al ruolo della madre (o, in generale, al ruolo della donna sofferente e in difficoltà) ha portato delle conseguenze anche nella struttura sociale e statale fino a non molti decenni fa; «Mother Ireland may be a myth our particular fiction, but it is one that has most definitely left its mark»⁴²⁶. Un

⁴²³ Maria Tymoczko, *The Irish 'Ulysses'*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 97.

⁴²⁴ Elizabeth Butler Cullingford, "Thinking of Her... as... Ireland": Yeats, Pearse and Heaney, in «Textual Practice», anno 4, n. 1, 1990, p. 1.

⁴²⁵ Linda Clarke, *Mother Ireland... The Myth*, p. 1, Post-Events, *Literature & Psychoanalysis in Dialogue*, ICLO-NICS, 9 novembre 2013, p. 1.

⁴²⁶ Ivi, p. 5.

radicamento profondo, un archetipo nazionale a sé stante che tuttavia stabilisce dei limiti: secondo Eavan Boland,

within a poetry inflected by its national tradition, women had often been double-exposed, like a flawed photograph, over the image and identity of the nation. The nationalization of the feminine, the feminization of the national, had become a powerful and customary inscription on the poetry of that very nineteenth-century Ireland.⁴²⁷

Boland allude dunque a una femminilizzazione della nazione che ha di conseguenza prodotto una nazionalizzazione delle donne che non lascia spazio all'individualità e ai bisogni. L'importanza del ruolo della donna appare in prima istanza un punto antropologicamente rilevante come archetipo presente in tutte le culture, fondamentale per comprendere le dinamiche psicocosociali; nello specifico la Mother Ireland, non archetipica ma più sociopolitica, si rivela cruciale per comprendere le sfaccettature delle opere prese in esame.

Mona Lisa (1986)

Per una pellicola come *Mona Lisa* la definizione di «postmodern hybridity»⁴²⁸ calza a pennello. È stato definito come un *neo-noir* in quanto contiene una varietà di scelte stilistiche e tematiche prettamente noir, ma allo stesso tempo lo spettatore percepisce che “qualcosa non quadra” in quanto alcuni elementi del film sfuggono

⁴²⁷ Eavan Boland, *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time*, New York, Norton, 1995, p. 196.

⁴²⁸ Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. xii.

a qualsiasi categorizzazione. È lo stesso Neil Jordan a dichiarare apertamente che questa pellicola «is a thriller that does not want to be a thriller»⁴²⁹.

In *Mona Lisa* entriamo in un mondo oscuro, caratterizzato dall'ambiguità, dalla corruzione, dalla violenza e dal sadismo. Lo spettatore assiste all'orrore della pedofilia, di giovanissime attricate dai soldi facili e intrappolate nel giro della criminalità e del traffico della prostituzione, ridotte a oggetti sessuali e usate impunemente per soddisfare la facoltosa clientela. Le ragazze subiscono violenze fisiche e psicologiche da parte dai loro protettori, drogate e divorate dalle fauci insaziabili del mercato del sesso. Pur vivendo in questo stesso ambiente patologicamente alterato dalla violenza "pubblica" di una società abietta, fuorilegge e peccaminosa, il protagonista George, interpretato da Bob Hoskins, non viene mai contaminato dalla realtà che lo circonda. Il suo ruolo all'interno di questo microcosmo abietto è marginale: pur essendo un personaggio di sesso maschile, George è vittima del circolo vizioso in cui è prigioniero. Siamo a metà degli anni Ottanta, e George è appena uscito dal carcere dopo aver scontato una pena detentiva di sette anni, un sacrificio fatto per il suo capo Dinny Mortwell (Michael Caine), il vero autore del crimine. In sette anni Mortwell non solo è rimasto libero, ma ha anche fatto carriera nel mondo del crimine organizzato londinese: è uno dei grandi boss della malavita, commerciando sostanze stupefacenti, materiale pornografico e schiave sessuali. Nella sua quasi imbarazzante inadeguatezza e scarsa cura nel vestire, George è una parodia, una macchietta del tipico eroe noir; la sua esistenza è corrosa dalle sue insicurezze, dai suoi problemi con la moglie e nei rapporti con le donne in generale, circondato da tanti cattivi esempi e da un tipo di società alienata e scevra di ogni emozione. La

⁴²⁹ Interview with Neil Jordan, Contenuti speciali del dvd.

città raccontata da Jordan in questa pellicola diventa uno scenario perfetto per mettere in scena tutte le depravazioni e i risvolti patologici di qualunque forma di violenza pubblica. A metà strada tra la città biblica di Babilonia e un romanzo pulp, la Londra di *Mona Lisa* è una metropoli che non esiste: «I had to model the city to make it part of Goerge's brain. I created a version of London that people hadn't seen, because it probably isn't there»⁴³⁰. L'esperienza della città di Dublino non soddisfa il regista: la considera una città di provincia, dalla mentalità ristretta; non va bene neanche New York, troppo schematica e ordinata. La capitale britannica, con il suo agglomerato di quartieri diversi e sfaccettati, è ciò che più si avvicina alla città ideale di Jordan, «with all these lovely shadows and secrets behind the public surface»⁴³¹. Il ritorno di George alla società “normale” è rappresentato principalmente attraverso il suo punto di vista, dalla sua prospettiva della sua coscienza. Già dalla scena di apertura del film vediamo George come un uomo solitario, estraneo al suo ambiente operaio, triste e piuttosto ingenuo. L'ambiente urbano londinese dei *suburb*, le strade e gli edifici diventano sempre più irriconoscibili e lontani a George e allo spettatore, riprendendo uno degli stilemi di Jordan quale il processo di defamiliarizzazione. Una città sotterranea, che “divora” i suoi abitanti, piena di angoli bui e anfratti segreti.

Carole Zucker fornisce un'analisi del personaggio di George come un cavaliere errante postmoderno che si addentra nella città labirintica per sconfiggere il drago e salvare la damigella indifesa. Chiaramente l'aspetto postmoderno della *quest* risiede nella rimessa in discussione di tutti gli elementi sopracitati e allo stesso tempo ci riavvicina al preambolo della dicotomia violenza

⁴³⁰ Mario Falsetto, “Conversation with Neil Jordan, 1997” in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 14.

⁴³¹ *Ibidem*.

pubblica-violenza privata. Come delineato da Northrop Frye, «the mode of romance presents an idealised world: in romance heroes are brave, heroines beautiful, villains villainous, and frustrations, ambiguities and embarrassments of ordinary life are made little of»⁴³². Tradizionalmente dunque, l'eroismo dei cavalieri senza macchia e senza paura non lascia spazio ai conflitti interiori, ai traumi e alla quotidianità; il mondo in cui deve agire George però, si basa sul desiderio, la cupidigia e la lussuria, dove predominano gli abusi e la violenza.

Zucker suggerisce tre fasi principali della *quest*: il viaggio, la lotta e l'agnizione, o il riconoscimento dell'eroe da parte del soggetto tratto in salvo. La prima parte impegna l'eroe nel viaggio verso la meta ignota; si tratta di percorsi misteriosi, che mettono subito alla prova le virtù del cavaliere. Nella seconda parte l'eroe affronta il nemico: uno dei due dovrà perire. In questa fase non solo il caos e il pathos della battaglia prevalgono, ma l'eroe "perde" la sua connotazione positiva in quanto viene totalmente posseduto dalla furia violenta che lo porterà al sacrificio estremo della sua purezza, commettendo un omicidio. La terza, ultima fase, vede l'esaltazione dell'eroe come figura vincente: può finalmente ottenere il suo premio. In generale, conclude Zucker, è importante sottolineare come spesso l'oggetto che, se conquistato, conclude una *quest*, abbia delle connotazioni prettamente femminili: il Santo Graal, la cornucopia, il ventre fecondo della figlia del re, la città eterna. Anche da questa lettura, più mitopoietica che archetipica, è possibile aggiungere allo schema precedentemente presentato ulteriori elementi notevoli specificamente applicabili alla percezione di George della società malsana in cui vive e, in seguito, al rapporto tra George e Simone.

⁴³² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 151.

La scrittura dei personaggi femminili è sempre stato un argomento di aspre critiche mosse a Neil Jordan nell'arco della sua carriera: gli è sempre stato sottolineato, specialmente dalla critica femminista, di portare sullo schermo un'immagine della donna molto distorta, quasi sempre negativa, che punta allo sfruttamento dei sempiterni cliché patriarcali e della dicotomia "santa o puttana". Anche nel caso di *Mona Lisa*, come è evidente, la protagonista femminile è senza dubbio una prostituta, ma l'autore chiede allo spettatore di andare oltre alle apparenze. Samuele Grassi individua una sorta di ripudio della condizione materna che accomuna molti personaggi femminili di Jordan, sia dei romanzi che delle pellicole cinematografiche, prediligendo «la realizzazione personale piuttosto che quella sentimentale»⁴³³. Più che sulla figura di Simone in sé, il film ruota sul rapporto incompreso tra lei e George:

Mona Lisa was about a guy who thought that there was this kind of angelic soul in the woman he was driving around as a prostitute, he thought there was this thing I could redeem in her. And he was so wrong, because she didn't want to be that at all. She was quite happy in herself, and she had a lover who was a woman.⁴³⁴

L'esistenza di George è costantemente ferita da un vago disorientamento su di sé e sulle proprie priorità, che col procedere della pellicola diventano sempre più nebulose. Un tratto distintivo delle opere di Jordan è la frammentazione del sé, che a sua volta porta a una rottura nella configurazione narrativa che si esprime anche adottando una mescolanza di generi e stili. L'universo di sicurezze e di convinzioni nel quale George era certo di vivere in realtà non esiste più, o forse è

⁴³³ Samuele Grassi, "'Ghosts' of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 117.

⁴³⁴ Marina Burke, "Celtic Dreamer, 1993" in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 64.

esistito solamente nei suoi pensieri. Come Fergus in *The Crying Game* anche George parte da una condizione di certezza che viene però messa costantemente in dubbio nella sua quasi totalità. A tale proposito, Jordan immagina il personaggio di George come un misogino razzista⁴³⁵, e la scelta di scritturare Cathy Tyson, una splendida attrice di colore, nel ruolo di Simone, accentua il contrasto tra le convinzioni aprioristiche di George a ciò che scopre di desiderare ardentemente.

Francesca Middleton si sofferma su uno stilema relativo alla disorganicità che caratterizza questa pellicola: secondo la studiosa, infatti, si può parlare di «narrative absence»⁴³⁶ o lacune narrative, sia nei confronti dell'assenza di background di Simone che nell'inspiegabile presenza di un misterioso coniglio bianco domestico. «Gaps in the narrative are used to express things that most audiences might have difficulty understanding, this fragmented and disruptive narrational form thereby conveying the experience of the “other”»⁴³⁷. Questa forma di narrazione non convenzionale è rintracciabile in uno dei generi letterari preferiti di Jordan, ovvero il romanzo gotico, in quanto molte opere⁴³⁸ afferenti a tale corrente letteraria spesso ricorrono a manoscritti anonimi, rapporti epistolari interrotti, diari con pagine mancanti. Jordan adotta la tecnica delle lacune narrative per due motivi: «[to] allow the reader to imagine events and emotions of such

⁴³⁵ «Cathy Tyson was black because Bob Hoskins in the film was a racist. Basically he was a working-class, English, unconscious racist. She was black because she was the furthest possible thing from what he would consider acceptable, and the film was about his growing fascination with this woman, whom otherwise he would have rejected». Marina Burke, “Celtic Dreamer, 1993” in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 67.

⁴³⁶ Francesca Middleton, *A Queen of Hearts and a white rabbit: storytelling traditions, lacunae and otherness in Neil Jordan's Mona Lisa*, in «Studies in European Cinema», vol. 11, n. 3, Taylor & Francis, 2015, p. 181.

⁴³⁷ Ivi, p. 182.

⁴³⁸ Se ne elencano alcune, solo a titolo esemplificativo: *The Castle of Otranto* di Horace Walpole (1764), *Jayne Eire* di Charlotte Brontë (1874).

magnitude that they are un-representable; and/or [to] destabilise the film's narration»⁴³⁹. Middleton insiste su un altro punto, quello dell'assenza come riflesso dell'alienazione dei protagonisti di *Mona Lisa*, lo stesso tipo di alienazione che provano i personaggi di *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll. Non è possibile intercettare la figura di Alice in una singola entità della pellicola perché Jordan sembra inserire diverse caratteristiche peculiari del personaggio di Carroll in ogni sua *dramatis persona*. George porta in braccio un gigantesco coniglio bianco in giro per una città cupa e spietata, la figlia di George è una giovane ragazza dai capelli biondi e dal sorriso triste, senza punti di riferimento validi che la accompagnino nella crescita interiore, le donne vittime della prostituzione assumono droghe che ne alterano le percezioni. Una menzione speciale va dedicata, sotto questo punto di vista, anche al personaggio di Simone: lei è chiaramente l'unica Regina di Cuori del film, un'altra anti-madre della storia della letteratura e del cinema d'animazione. L'ossessione che George nutre per lei, i suoi scatti d'ira, le scelte sartoriali e gli oggetti con i quali interagisce, tutto concorre per assimilarla al ruolo della perfida *Queen of Hearts* di Carroll. Simone viene spesso inquadrata accanto a motivi a forma di cuore, e il colore dei suoi abiti rientra sovente in una palette cromatica dai colori caldi, tendenti al rosso. Quando appare sullo schermo per la prima volta (sia per lo spettatore che per George), Simone si appoggia alla balaustra di un hotel, mentre cerca di celare con un cappotto di qualche taglia più grande il suo scintillante abito di paillettes rosse dallo scollo a cuore. Verso la conclusione del film, George e Simone litigano presso una bancarella decorata con giganteschi cuori rossi, e George fa indossare a Simone degli estrosi occhiali rossi dalle lenti a forma di cuore, come quelli resi

⁴³⁹ Francesca Middleton, *A Queen of Hearts and a white rabbit: storytelling traditions, lacunae and otherness in Neil Jordan's Mona Lisa*, in «Studies in European Cinema», op. cit., p. 184.

famosi dalla trasposizione di *Lolita* di Adrian Lyne. Ancora, il suo sguardo misterioso e triste ha conquistato non solo il portafogli, ma soprattutto il cuore di molti suoi clienti affezionati: quando George, in preda a una scenata di gelosia, le chiede se è vero che i suoi clienti si innamorano di lei, Simone risponde «no, they fall in love with who they think I am [...] a thin black tart». Anche in questa pellicola, come già affrontato nel capitolo dedicato a *The Crying Game*, Neil Jordan mostra agli spettatori che la questione dell'identità è tutt'altro che lineare, e somiglia più alle immagini alterate riflesse da uno specchio deformante.

Un altro codice intorno al quale ruota l'opera è senza dubbio quello musicale, che da semplice tappeto sonoro ai dialoghi qui si rivela un ulteriore codice dal quale è possibile svelare nuove sottotrame del testo attraverso l'aspetto rizomatico della "popular music". L'idea di Jordan è quella di contrapporre ai toni amari e disillusi della storia di George e Simone le dolci note della musica anni Cinquanta. «The musical motifs in the movie, the Nat King Cole songs, "Mona Lisa," "When I Fall in Love," and all those songs of the fifties, are songs of male isolation and romantic confusion»⁴⁴⁰. La canzone accompagna i titoli di testa e di coda, e viene riproposta, non necessariamente in maniera integrale, in altri punti lungo tutta la pellicola: quando George accende il registratore a cassette ed entra per la prima volta nella sua Jaguar bianca dopo gli anni di galera, con Thomas al suo fianco. Dopo una furiosa lite con la sua ex moglie, George è sconsolato e chiede aiuto a Thomas:

GEORGE: Why does she hate me, Thomas?

THOMAS: She doesn't.

⁴⁴⁰ Mario Falsetto, "Conversation with Neil Jordan, 1997" in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit, p.14.

GEORGE: Yes, she does.

THOMAS: Can't tell with women, George, they're different, you know. They wear skirts. They like to powder their noses and when they go to Heaven they get wings.

GEORGE: Like angels.

THOMAS: Yeah.

GEORGE: But angels are men, Thomas.

THOMAS: Men? No One told me that!

GEORGE: It's true. Angels are men.⁴⁴¹

In questo dialogo riemerge un'altra parola chiave della poetica di Jordan: la sua prima opera cinematografica, *Angel*, risale al 1982 ed è la storia di Danny, un giovane sassofonista irlandese testimone di un'esecuzione da parte di alcuni membri dell'IRA. Da quel momento la vita di Danny cambierà radicalmente, che accecato di vendetta abbandonerà il suo sax per imbracciare un fucile da guerriglia. Alla fine di uno dei suoi concerti, Danny incontra una novella sposa ancora vestita in abito nuziale, sola e sconfortata seduta in un angolo della pista da ballo. Dopo qualche tempo i due si incontrano nuovamente, per caso, e la donna insoddisfatta del suo matrimonio si sfoga con Danny: «men start out as angels but end up as brutes». Per Richard Kearney il termine “angel” «seems to denote not some spineless, incorporeal effeminacy but a metaphysical principle of creative salvation»⁴⁴², riflessione non dissimile da quella di Rainer Maria Rilke nelle sue *Elegie duinesi*:

Chi se io gridassi mi udirebbe mai
dalle schiere degli angeli ed anche

⁴⁴¹ Neil Jordan, David Leland, *Mona Lisa*, Londra-Boston, Faber & Faber, 1986, p. 7.

⁴⁴² Richard Kearney, *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan's First Irish Feature Film*, in «Studies: An Irish Quarterly Review», vol. 71, n. 283, Irish Province of the Society of Jesus, autunno 1982, p. 301.

se uno di loro al cuore
mi prendesse, io verrei meno per la sua più forte
presenza. Perché il bello è solo
l'inizio del tremendo, che sopportiamo appena,
e il bello lo ammiriamo così perché incurante
disdegna di distruggerci. *Ogni angelo è tremendo.*⁴⁴³

Gli angeli di Neil Jordan sono degli anti-angeli, distanti dalla visione salvifica del cristianesimo dogmatico e più assimilabili a dei *daemon* dotati di una forza distruttrice e assoluta.

Nei momenti più teneri tra George e Simone, il tema della canzone viene riproposto con degli eleganti arpeggi di chitarra acustica, evocando nello spettatore il testo di Cole. Che sia un affettuoso soprannome o la nota *Gioconda* dipinta da Leonardo da Vinci, il performer rivolge molte domande alla donna per cercare di decifrare quel sorriso misterioso che la contraddistingue.

Do you smile to tempt a lover, Mona Lisa?
Or is this your way to hide a broken heart?
Many dreams have been brought to your doorstep
They just lie there and die there
Are you warm, are you real, Mona Lisa?
Or just a cold and lonely lovely work of art?⁴⁴⁴

L'aspetto primordiale, universale di queste domande risuona nella mente e nel cuore di George e dello spettatore, creando una eco di sentimenti ed esperienze

⁴⁴³ Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi* (1923), trad. Michele Ranchetti, Jutta Leskien, Milano, Feltrinelli, edizione ebook, 2006, enfasi nostra.

⁴⁴⁴ Nat King Cole, (scritta da Ray Evans, Jay Livingston), *Mona Lisa*, Los Angeles, Capitol Records, 1950.

umane empaticamente condivisibili che si diramano dall'esperienza singola del protagonista del film e della canzone. Neil Jordan è un regista che ha sempre avuto un occhio particolare nella scelta dei brani presenti nelle sue pellicole, e ha spesso ricorso alla musica anche in alcune opere letterarie, come il fascino delle sonorità jazz in *Night in Tunisia*. È un punto di convergenza anche tra poetica e vita privata, in quanto Jordan accompagnava spesso il padre, insegnante e violinista nel tempo libero, con la sua chitarra acustica. La compagine musicale alle pellicole di Jordan è peculiare, ricercata, dallo scopo spesso esplicitato dallo stesso regista. In *Mona Lisa* (e in altri film come *Breakfast on Pluto*) la scelta ricade su brani molto popolari di musica leggera caratterizzati da una doppia natura: «they can't help but refer to a specific place and time, while the fact that they are standards implies that they have transcended their point of origin»⁴⁴⁵. Le tracce infatti incarnano due diversi tipi di temporalità, una basata sulla ripetizione (quando la versione originale viene riprodotta), una sulla revisione (quando a essere riprodotta è una cover dell'originale). Questa strategia ha permesso a Jordan di portare sullo schermo temi scabrosi e violenti, stemperandone i toni attraverso le note di Cole. «I wanted to take a lot of [music] off», rivela Jordan, «but [the producers] thought that the subject matter was kind of repellent and it needed all this music»⁴⁴⁶.

Una lettura molto interessante dell'uso della “popular music”, che unisce gotico e postmoderno, la offre Maria Pramaggiore. La studiosa infatti propone una chiave di lettura che unisce l'idea di musica come «gothicizing force»⁴⁴⁷ capace di creare loop temporali, a quello che è il concetto di identità nell'epoca

⁴⁴⁵ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 70.

⁴⁴⁶ Mario Falsetto, “Conversation with Neil Jordan, 1997” in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit, p. 14.

⁴⁴⁷ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 70.

postmoderna, fatta di performance ripetitive e alienanti. Il brano di Cole ricopre un ruolo non diegetico (come nei titoli di testa) alternato a quello diegetico (la sequenza del dialogo tra George e Thomas), dando un ulteriore senso di ciclicità e ripetitività irrisolta anche ai personaggi, ed è George quello che sembra risentirne più di tutti. È lui quello ad avere una visione ancora nostalgica, temporalmente legata alla sua gioventù (che coincide con gli stessi anni in cui *Mona Lisa* scalava le hit) e legata ai rigidi canoni di identità di genere, di razza, di rapporto tra uomo e donna. Il brano è dunque un punto fisso creato dall'intersecarsi di vari piani, che prescindono dalla sequenzialità dello spazio-tempo. *Mona Lisa* è un nodo rizomatico:

la musique n'a pas cessé de faire passer ses lignes de fuite, comme autant de "multiplicités à transformation", même en renversant ses propres codes qui la structurent ou l'arbrifient; ce pourquoi la forme musicale, jusque dans ses ruptures et proliférations, est comparable à de la mauvaise herbe, un rhizome.⁴⁴⁸

La traccia musicale non fissa uno specifico periodo storico, ma mette in evidenza la visione retrograda del mondo di George su tutti i piani della sua esperienza del reale.

The Butcher Boy (1997)

Il rapporto tra Neil Jordan e lo scrittore irlandese Pat McCabe si rivela un sodalizio fruttuoso per entrambi. I due autori non solo condividono la stessa esperienza generazionale (McCabe è del 1955, Jordan del 1950) ma affrontano anche le stesse

⁴⁴⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizome*, op. cit., p. 35.

tematiche, come il rapporto tra privato e politico nel contesto di società estremamente violente; il conflitto padre-figlio; la costante presenza della Mother Ireland come vestigia di un passato rurale e gradualmente abbandonato; il contrasto con la morale cattolica e paternalista dell'Irlanda di de Valera; la narrazione incentrata su personaggi alternativi, borderline, liminari. Verso la fine degli anni Novanta, è il romanzo di McCabe *The Butcher Boy* ad attirare l'attenzione di Jordan (cosa che succederà qualche tempo con *Breakfast On Pluto*, trasposto nel 2005) per le peculiarità e affinità con il gusto estetico e poetico del regista: dopo il periodo delle grandi produzioni hollywoodiane, Jordan tenta un ritorno alle origini. Durante le riprese di *Interview with the Vampire*, il regista legge e apprezza il romanzo di McCabe, chiedendo e ottenendo presto i diritti per la realizzazione della pellicola. I due collaborano insieme per la stesura della sceneggiatura, un compito non facile:

that was a difficult film to make, really hard, because it was like stripping down what we do. I wasn't making a big movie anymore, but this tiny little film, entirely about the character, and about emotions and nuances of emotion and the rawness of emotion. It's much more difficult to do than use two thousand pounds of explosives to blow up buildings.⁴⁴⁹

L'opera si svolge in un periodo di tempo che va dagli anni Cinquanta ai primi anni Sessanta, periodo che coincide con la giovinezza di Jordan e McCabe, e dipinge i contorni di una società governata dalla paranoica isteria collettiva dell'avvento del comunismo e della bomba atomica; dal misticismo e dalla paralisi di un'Irlanda ancora dominata dalle credenze arcaiche, dalla religione, dalla superstizione; da un divario ancora molto forte tra zone rurali e urbanizzazione, tra mentalità

⁴⁴⁹ Mario Falsetto, "Conversation with Neil Jordan, 1997" in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 24.

repressiva ed emancipazione. Lo scontro tra mondo reale e mondo immaginario si condensa nella tensione che tutti o quasi i personaggi ideati, scritti o diretti da Jordan hanno verso l'irrazionale, il surreale, il perturbante. Le spiegazioni realistiche, le posizioni comode, le certezze non riescono mai a soddisfare pienamente gli abitanti che popolano *Jordanland*⁴⁵⁰. In questo contesto, l'archetipo della "devouring mother" emerge con prepotenza: come vedremo, le figure materne (o anti-materne) presenti nella pellicola sono tutte delle declinazioni codificate, stereotipate ma allo stesso tempo fortemente credibili, anch'esse figlie di un'Irlanda a metà tra folklore e modernità.

The Butcher Boy è la storia di Francie Brady (Eamonn Owens), un ragazzo di 12 anni dall'indole violenta, figlio di una madre con tendenze depressive e un padre alcolizzato. Francie è molto amico di Joe Purcell, mentre prova un forte odio nei confronti dei Nugent, una famiglia che ha vissuto per un periodo in Inghilterra. In seguito a una violenta lite tra Pa Brady (Stephen Rea) e Ma Brady, il ragazzo scappa di casa ma, al suo ritorno, troverà un'infausta sorpresa: la madre, mentalmente instabile e già ricoverata per qualche tempo presso un manicomio, si è tolta la vita. Il paese si rivolta contro Francie, definendolo un mostro senza cuore e senza rispetto per la sua povera madre morta di crepacuore. Il ragazzo si ritrova così inghiottito da una spirale di rabbia e violenza, che lo porterà ad atti di estremo vandalismo nei confronti dei beni dei Nugent. Pa Brady prenderà provvedimenti rinchiudendolo in un rigido istituto religioso per ragazzi. Durante le ore dedicate al taglio e alla raccolta della torba, Francie ha una visione: gli si manifesta la Madonna (Sinéad O'Connor) che lo incoraggia e conforta con parole confortanti, materne. Francie confida il suo segreto mistico al direttore dell'istituto, e in padre

⁴⁵⁰ Definizione coniata da Stephen Rea, cfr. Carole Zucker, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, op. cit., p. ix.

O'Sullivan scatta un meccanismo di eccitazione sessuale che porterà il prelado ad abusare di Francie, barattando il suo silenzio con dei dolci. Dopo qualche tempo, Francie torna a casa, ma il suo migliore amico, Joe, adesso frequenta i Nugent e non ha più né tempo né voglia di giocare agli indiani con lui. È la goccia che fa traboccare il vaso: Francie uccide Mrs Nugent e viene rinchiuso in manicomio per molti anni. La pellicola si conclude con un ultimo, toccante dialogo tra la Madonna e Francie, ormai adulto e interpretato da Stephen Rea. È sua la voce fuori campo che accompagna tutta la narrazione: il cerchio si chiude, la ciclicità della violenza perpetrata da e su Francie Brady ha le fattezze e il timbro vocale del padre. La scelta di far interpretare allo stesso attore il ruolo del padre e del figlio adulto può sembrare priva di significato, ma nel conteso dell'opera sembra voler sottolineare la somiglianza tra il percorso dei padri e quello dei figli. Nonostante le ribellioni adolescenziali e le scelte apparentemente contrastanti, una volta adulti anche i figli rivedranno allo specchio il “fantasma” del padre che hanno cercato di combattere.

La voce fuori campo è un elemento fondamentale nella narrazione del testo filmico in quanto permette di filtrare gli accadimenti attraverso il punto di vista del narratore, in questo caso di Francie Brady che, una volta adulto, ripercorre i traumi della sua infanzia. Francie adulto non si mostra durante il suo racconto se non nelle ultime sequenze: «la parola al cinema», affermano Rondolino e Tomasi, «serve a fare circolare delle informazioni fra i personaggi del film da una parte e fra il film e il suo spettatore dall'altra»⁴⁵¹. La componente mentale schizofrenica di Francie viene accentuata da tale esposizione, che spesso canzona gli altri personaggi sullo schermo e soprattutto Francie stesso, come se tali avvenimenti non li avesse mai vissuti in prima persona, avulsi e “altri” dalla sua esperienza. Il

⁴⁵¹ Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 2011, p. 314.

Francie-narratore sembra seduto in sala, in mezzo agli spettatori, a puntare il dito contro il cinematografo e a ridere della sua miseranda vita. In *The Butcher Boy* la voce fuori campo comunica direttamente con il pubblico elidendo un destinatario interno al racconto, ma tuttavia rimane un narratore inattendibile. Jordan crea una narrazione su almeno tre livelli che si intersecano e si rimandano a vicenda: «il primo è quello di Francie che racconta la sua storia, il secondo è quello di Francie che sembra riviverne gli accadimenti e il terzo è quello in cui sembra reinventarla»⁴⁵². Il regista sfrutta questa forma di narrazione alienata anche attraverso l'uso dei media quali il cinema, la radio e il fumetto, per tradurre l'ansia del secondo dopoguerra e la perpetrazione del potere bianco e patriarcale.

In questa pellicola il rapporto tra violenza pubblica e violenza privata è molto stretto, e Jordan riesce in molti punti a mantenere entrambe pur esplicitandone solo una. La grande storia e la vita privata spesso coincidono e si sovrappongono, intersecandosi di continuo, non solo attraverso i personaggi femminili afferenti all'archetipo dell'anti-madre. Ad esempio, dalla pellicola si evince che i Nugent hanno fatto ritorno in Irlanda dopo un periodo vissuto in Inghilterra, e hanno acquisito dei modi forse snob, sicuramente diversi dagli abitanti della modesta cittadina di Carn. La loro condotta raffinata, integerrima, riservata e ordinata è l'invidia di tutto il paese,

the stereotypical English traits on which the old Celt versus Saxon dichotomy depended. [...] The Nugent family's relative affluence and presumed social

⁴⁵² Matteo Pollone, Caterina Taricano, *Neil Jordan*, op. cit., p. 97.

superiority appear to be contingent on their English connection, qualities that for centuries had presumably made the English eminently suited to govern the Irish.⁴⁵³

In questo caso un'esplicita ostentazione della raffinatezza della “madrepatria” britannica da parte di un singolo nucleo familiare può essere traslata sul piano della storia nazionale d'Irlanda. Portando avanti la dicotomia “Celt vs Saxon”, Pa Brady è l'esempio del «volatile, creative Celt»⁴⁵⁴, un musicista spiantato e alcolista (il “drunken Paddie” della tradizione popolare), Francie invece è la perfetta rappresentazione stereotipata del pugnace “Stage Irishman”, iconograficamente noto per la bassa statura, il muso duro e le braccia pronte a sferrare un pugno. Ha sempre la battuta pronta, è dotato di una fantasia fervida e non perde mai occasione di affabulare il suo pubblico: le casalinghe che fanno la spesa alla piccola bottega di paese e gli educatori del riformatorio lo ascoltano affascinati e si lasciano intrattenere dalle sue storie audaci, al limite della verosimiglianza. Secondo Donna Potts, anche quest'ultimo stereotipo è stato manipolato dalla madrepatria inglese, in quanto «the English had long regarded the Irish culture of tall tales and mythologizing as an escape from reality - and possibly even a leap into delirium or insanity»⁴⁵⁵. McCabe e Jordan esplicitano il divario tra i due nuclei familiari, i Brady e i Nugent, mantenendo implicito il piano del divario tra Irlanda e Regno Unito (e, per estensione, tra oppresso e oppressore). Francie e Pa Brady portano avanti tutti o quasi i pregiudizi culturali di cui la Gran Bretagna ha beneficiato durante il periodo coloniale, e i Brady sono la classica famiglia disfunzionale irlandese. Di conseguenza,

⁴⁵³ Donna Potts, *From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review», vol. 3, n. 3, University of St. Thomas, autunno 1999, p. 84.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 85.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 86.

it is impossible for Francie to be Philip [Nugent], for the Bradys conform in just as many ways to the Celtic type as the Nugents do to the Saxon type. They are the wild Irish, characterized by the immoderacy of appetite and emotion, which had been the most enduring argument the British had to support their claim that Irish were constitutionally unfit to govern themselves.⁴⁵⁶

La sovrapposizione delle due forme di violenza viene esplicitata anche attraverso un costante riferimento metaforico ai porci, nel film infatti vi è un uso quasi ossessivo dei termini *pig* e *pigsty*. Per Rockett la rappresentazione dei porci nella pellicola è anche una metafora della vecchia Irlanda:

to be a pig then is not just to be uncouth; it is to be too Irish and too rooted in the past, and not like Mrs Nugent with her modern “sophistication” borrowed from the English – although more in line with the new social and economic smugness of the Lemassite era.⁴⁵⁷

Infatti, uno dei primi epiteti dell'Irlanda era *Muck Inis*, o “isola dei maiali”, probabilmente per i numerosi maiali selvatici che abitavano l'isola e per il ruolo di rilievo che questo animale ha nella mitologia irlandese⁴⁵⁸. In una lunga nota alla sua breve composizione poetica *The Valley of the Black Pig*, il poeta irlandese William Butler Yeats ricollega la sua visione dell'apocalisse esplicitata nel testo ai maiali della mitologia e della tradizione orale irlandese: «[a]ll over Ireland there are prophecies of the coming rout of the enemies of Ireland, in a certain Valley of the Black Pig»⁴⁵⁹. L'accostamento tra i Brady e i maiali è una costante allusione

⁴⁵⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁵⁷ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 196.

⁴⁵⁸ Cfr. William Gregory Woodmartin, *Traces of the Elder Faiths in Ireland*, Port Washington, Kennikat Press, 1970.

⁴⁵⁹ Steven D. Putzel, *The Black Pig: Yeats's Early Apocalyptic Beast*, in «Eire Ireland», vol. 17, n. 3, autunno 1982, p. 87.

all'inferiorità innata della popolazione irlandese, ma anche a un'altra interpretazione macchiettistica del conflitto tra Inghilterra e Irlanda, quella di John Bull e Paddy the Pig. Nell'analisi di Declan Kiberd, la carne di maiale ha ricoperto per secoli un ruolo cardine nella microeconomia rurale irlandese, tanto che «for more than two hundred years, the stage Irishman had been associated in the English folk mind with animals, especially with pigs»⁴⁶⁰. Anche Perry Curtis, che si è occupato nello specifico degli elementi scimmieschi nella visione caricaturale e razzista dell'irlandese medio, afferma che «in the world of English comic art, the hardy pig outlived bot Paddy and the gorilla as the representative of the Irish people»⁴⁶¹. Era un dato di fatto che nelle zone rurali d'Irlanda (e non solo) le famiglie dividevano lo stesso tetto con gli animali, era una prassi molto comune e prima dei fenomeni di urbanizzazione non causava necessariamente uno stigma nei confronti dei meno abbienti. La satira inglese, però, fece di questa condizione una leva sociale anche attraverso la carta stampata, come ad esempio nei primi numeri della rivista satirica *Punch*.

The mere fact that the Irish shared their living quarters with pigs is always used in English cartoons to imply that they have acquired the swinish characteristics of their housemates [which] in turn are used to assert the innate moral depravity of the Irish, yet another way of justifying England's continued role in Irish affairs throughout the nineteenth century.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Declan Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Londra, Vintage, 1996, p. 504.

⁴⁶¹ Perry Curtis, *Apes and Angels: The Irish in Victorian Caricature*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1971, p. 57.

⁴⁶² Donna Potts, *From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review», op. cit., p. 90.

Gli scatti d'ira, le battute sagaci e il vandalismo "suino" di Francie nei confronti dei Nugent possono essere letti in chiave postcolonialista: è il maiale che riprende il suo territorio violato, che cerca di ristabilire la propria cultura come dominante, che si nutrirà letteralmente del cadavere del nemico.

Pur avendone scritto più volte la sceneggiatura, è notevole che Jordan sia riuscito a sacrificare ben poco del pluripremiato romanzo di McCabe: i due testi sono molto vicini nel catturare quel limine tra follia e sanità mentale, tra ottimismo e disperazione, e in entrambi i testi le figure femminili sono chiaramente delineate. In questa sede si vuole prendere in esame una triade femminile dalle tinte forti, spietate, archetipiche: Mrs Nugent, Ma Brady e la Madonna. Queste donne sembrano offrire una tregua dalla violenza esplicita e sadica generalmente associata a figure maschili in termini di violenza domestica, di dominanza maschile nella società e in rapporto al secondo conflitto mondiale. Ciononostante, «women's violence proves to be equally destructive»⁴⁶³, solo che a differenza della direzione centrifuga della violenza maschile, che spesso si esercita sottomettendo l'altro, la violenza perpetrata dalle donne di *The Butcher Boy* ha una direzione centripeta: gli insulti e la rabbia di Mrs Nugent ricadono sull'autostima di Francie, l'insoddisfazione patologica di Ma Brady la porteranno all'autodistruzione e al suicidio, le visioni mistiche della Vergine Maria (interpretata da un'attrice tutt'altro che "santa") non faranno altro che spingere Francie verso una schizofrenia senza ritorno.

Dal punto di vista di Francie, Mrs Nugent è l'autentico *villain* della sua storia, il suo peggior antagonista. È la figura più grottesca e caricaturale del film, grazie all'eccellente performance di Fiona Shaw, che ben si presta a un simile

⁴⁶³ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 111.

personaggio i cui gesti e le movenze risultano sempre enfaticizzati e la cui espressione del volto è perennemente accigliata o contorta in una smorfia di sdegno. La donna indossa sovente degli abiti di colore verde, in questo caso un rimando al colore degli alieni, un'altra ossessione di Francie veicolata dai mass media e derivata dal clima di terrore del secondo dopoguerra. Quando il personaggio di Mrs Nugent si rivela allo spettatore per la prima volta, è affacciata da una finestra per rimproverare Francie, ed è vestita con una camicetta e un cardigan verde brillante; poi la vediamo in giro con il figlio in una uggiosa giornata autunnale, coperta da un impermeabile verde traslucido che rende l'effetto di una misteriosa sostanza verde che la ricopre dalla testa ai piedi; anche gli accessori che indossa quotidianamente sono verdi, e, soprattutto, è inequivocabilmente verde anche il colore dei suoi occhi, spesso enfaticizzati con inquadrature in primissimo piano. Nel suo insieme, il colore predominante e i suoi atteggiamenti violenti diventano spunti visivi convincenti che contribuiscono a codificare il personaggio di Mrs Nugent entro la risma dei *villain* del fumetto e della fantascienza e della tipica «harsh vitriolic devouring alien mother»⁴⁶⁴. il suo bisogno compulsivo di tenere tutto in ordine e sotto controllo coinvolge anche la vita del figlio Philip, straordinariamente passivo e taciturno rispetto ai suoi coetanei Francie e Joe, dedito alla lettura dei suoi fumetti americani preferiti e ai virtuosismi al pianoforte. Un piccolo genio, soffocato dalla presenza di una madre pignola e contraria all'infanzia "barbara" dei giovani di Cairn. Mrs Nugent è una madre autentica poiché ha dato alla luce un figlio, ma invece di sostenere la pressione archetipica e mantenere un rapporto fisiologico con Philip, si lascia sopraffare dall'amore materno instaurando dei complessi edipici nel loro rapporto madre-figlio.

⁴⁶⁴ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 183.

Mrs Nugent non perde occasione per insultare Francie e la sua famiglia dando loro dei “pigs”, e tale violenza verbale reiterata si proietta nella mente già fragile e provata di Francie attraverso una radicale operazione di autoconvincimento. Da quel momento in poi Francie si comporterà esattamente come farebbe un maiale: durante un giorno di pioggia sbarra la strada a Mrs Nugent e al figlio Philip, chiedendo di pagare un’immaginaria “pig toll”; quando irrompe in casa Nugent approfittando della loro assenza, Francie non riesce a contenere la sua indole “suina”, divorando i dolci perfetti e ordinati in cucina, imbrattando muri e specchi di casa con la scritta PIG a lettere cubitali (azione che ricorda la macabra esecuzione della Family di Charles Manson nel 1969), e addirittura defecando sul tappeto del salotto. In questa scena possiamo notare un ennesimo contrasto tra i Brady e i Nugent:

the sumptuous baked goods and gleaming counters of the Nugent home – not to mention their working television – represent the polar opposite of the Brady home, with Ma Brady’s cramped kitchen and the precarious balanced stacks of butterfly buns.⁴⁶⁵

Ma nella mente di Francie tutto è collegato, e una diretta conseguenza del vandalismo nei confronti degli oggetti-feticcio della borghesia e della civilissima Albione, è il vandalismo nei confronti della persona, è l’omicidio. Ma non è sufficiente: i resti di Mrs Nugent diventeranno iconicamente cibo per maiali. Francie distrugge la “madre perfetta” nel tentativo di annichilire un passato di soprusi e di scongiurare un’apocalisse aliena⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 112.

⁴⁶⁶ L’analisi di questa lessia barthesiana può ricondurre alla questione edipica nel cinema horror contemporaneo. Si rimanda a Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Clover sostiene che il

L'instabilità di Ma Brady, che prende il sopravvento sull'evoluzione di eventuali altre caratteristiche del personaggio, è il risultato delle violenze domestiche subite, aggravate dalla pressione sociale e culturale del tempo. I suoi momenti di isteria sono parodie amare di quello che era il ruolo sociale imposto dallo stato irlandese: secondo la costituzione d'Irlanda del 1937, il ruolo della donna si riassumeva esclusivamente in quello della madre e della casalinga, e fino agli anni Settanta vigevano delle restrizioni legali che proibivano alle donne sposate di ricoprire alte cariche negli uffici pubblici. In una scena esilarante nel suo essere estremamente cupa, Ma Brady torna a casa dopo aver trascorso un periodo in un istituto psichiatrico e il suo primo pensiero va ad Uncle Alo, che ritorna in paese per festeggiare il Natale con la famiglia riunita a casa dei Brady. La madre di Francie si fionda in cucina e comincia a sfornare freneticamente torte e pasticcini di ogni tipo, riempiendo letteralmente ogni angolo della casa con fumanti pile di dolci. Invece di dedicarsi alla sua stabilità mentale e cercare di riconquistare il proprio equilibrio, Ma Brady esterna le sue "colpe" da madre assente tentando di recuperare il tempo perso e le mansioni che (anche a norma di legge) le spettano.

Gli elementi che uniscono Francie alla madre sono il cibo, l'ambiente domestico della cucina, e la musica. Come in *Mona Lisa*, anche in *The Butcher Boy* i brani selezionati da Jordan rappresentano un codice comunicativo che arricchisce la narrazione. In questa sede non si vuole indugiare sulla strategia comunicativa relativa all'uso della musica, in quanto ha la stessa funzione già esposta nel paragrafo precedente, ma è d'uopo sottolineare il rapporto quasi

rapporto tra sessualità ambigua e omicidio sta diventando una costante nel cinema contemporaneo, in quanto «the progeny of Norman Bates stalk the genre up to the present day» (ivi, p. 27).

identitario tra Francie e Ma Brady e le loro rispettive tracce elettive, “Mack the Knife” e “The Butcher Boy”. La versione di “Mack the Knife” che accompagna i titoli di testa è quella di Santo and Johnny, caratterizzata dalle sonorità della steel guitar del duo italoamericano. La versione originale è quella del musical *Die Dreigroschenoper* (*L’opera da tre soldi*, 1928), l’opera più nota di Bertold Brecht musicata da Kurt Weill. La seconda traccia del preludio, “Die Moritat von Mackie Messer” (“La ballata di Mackie Messer/Mack the Knife”) è la storia di un affascinante assassino londinese, simile alla figura leggendaria di Jack the Ripper. Il tema del brano è diventato molto popolare in ambito jazz e sono tanti i performer degli anni Sessanta e Settanta che hanno voluto offrire al pubblico la loro personale versione. Anche questa volta la storia della musica e quella del cinema si intrecciano: durante le riprese de *La Dolce Vita* (1960) di Federico Fellini, “La ballata di Mack the Knife” veniva spesso ascoltata per creare un’atmosfera ironica e ambigua. «The song seems particularly suited to Fellini’s artistic sensibilities because it relies for effect on the description of a conflict between the refined outward a man and his heinous deeds»⁴⁶⁷, ma ciononostante Fellini non riuscì ad acquistare i diritti d’autore del brano. Chiese dunque a Nino Rota di comporre quella che diventerà un’icona sonora del cinema italiano degli anni Sessanta⁴⁶⁸. In una sua recente intervista con Carole Zucker, Neil Jordan confessa di avere sempre avuto un grande interesse nei confronti del cinema europeo di metà Novecento: «I was interested in European art and cinema, and American films of the forties, and fifties, I was into everything I saw. Nicholas Ray, Fellini, Buñuel, Kurosawa»⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Thomas Van Order, *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 114.

⁴⁶⁸ Cfr. Tullio Kezich, *Federico Fellini: His Life and Work*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 201.

⁴⁶⁹ Mario Falsetto, “Conversation with Neil Jordan”, in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 4.

Le contaminazioni con il cinema felliniano non si limitano a dei soggetti liberamente ispirati o a colonne sonore comuni, in quanto Jordan, prima di tornare alle origini con *The Butcher Boy*, aveva appena concluso la sua collaborazione con Dante Ferretti, scenografo di *Interview with the Vampire* (1994) ma anche e soprattutto degli ultimi capolavori del maestro Fellini, da *Prova d'orchestra* (1979) a *La voce della luna* (1990). Se il Mack della ballata è un insospettabile gentleman dai modi affabili ma capace di compiere delitti efferati, il Mack-Francis non è che un bambino dall'aria angelica e dai modi spontanei che nasconde un'anima nera.

Il brano correlato a Ma Brady porta lo stesso nome del film e del romanzo di McCabe: "The Butcher Boy" è una ballata popolare, di conseguenza il testo e il plot della canzone variano a seconda delle regioni⁴⁷⁰. La canzone affronta diversi temi, come l'innocenza, il rimorso, la perdita, la morte e il ruolo dell'uomo-cacciatore nelle grandi città; racconta la storia di una ragazza che, giunta in una grande metropoli, rimane incinta dell'apprendista di un macellaio e, disperata, si suicida. Ma Brady possiede un disco contenente questa canzone (la versione incisa in occasione del film ha la voce di Sinéad O'Connor) e lo ascolta a ripetizione: nella pellicola, "The Butcher Boy" fa da raccordo sonoro tra il ritorno di Ma Brady dall'istituto di igiene mentale e la sua laboriosa preparazione dei dolcetti per l'arrivo di Uncle Alo. Il giradischi viene inquadrato con la copertina del disco sulla quale campeggia il titolo in giallo su sfondo verde e un'immagine stilizzata di un padre e un figlio dal gusto tipicamente irlandese che richiama quell'idea di

⁴⁷⁰ Cfr. Donald W. Winkelman, *The Butcher Boy*, in «Western Folklore», vol. 21, n. 3, Western States Folklore Society, luglio 1962, pp. 186-187.

un'Irlanda «of near Edenic wholeness, and stable family values»⁴⁷¹ sostenuta dal progetto politico di de Valera. Ciononostante, «the ballad nevertheless reflects the underlying anxieties that torment Francie and unsettle the reader»⁴⁷². Il testo sembra anche in questo caso una profezia di un tempo passato che continua a ripetersi sotto circostanze differenti, un nodo del rizoma in cui la realtà sembra coincidere con mille altre realtà, vere o immaginarie, che coinvolgono il ruolo della donna nella famiglia e, per estensione, il ruolo dell'Irlanda nell'esperienza coloniale britannica. Secondo Potts, infatti «the song that she plays, about a young Irish woman deserted by her lover, might also be said to be about Anglo-Irish relations»⁴⁷³. Più che di un'autentica presenza materna, Ma Brady è metafora di una madre "assente", patologica, schiacciata dal suo stesso archetipo che per alcuni versi coincide con quello della *Mother Ireland*: secondo Samuele Grassi, nelle opere di Neil Jordan, il «ripudio della tradizionale figura materna, identificata con il *topos* della *devouring mother*, può essere anche interpretato come volontà di staccarsi dall'idea di nazione, come rifiuto della *Mother Ireland*»⁴⁷⁴. In una visione postcoloniale del ruolo della nazione irlandese, la figura della Mother Ireland non può che soccombere al suo destino di «idealised, allegorical, or asexual female figure [...] serving/supporting the male realm of violent national(ist) action, [who] has proven to be a central iconic representation

⁴⁷¹ Tom Herron, "ContaminNation: Patrick McCabe and Colm Toibin's Pathographies of the Republic", in Liam Harte, Michael Parker (ed.), *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, New York, St Martin's Press, 2000, p. 176.

⁴⁷² Padraig Kirwan, *Transatlantic Irishness: Irish and American Frontiers in Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «Comparative Literature», vol. 63, n.1, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, inverno 2011, p. 16.

⁴⁷³ Donna Potts, *From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review», op. cit., p. 85.

⁴⁷⁴ Samuele Grassi, "Ghosts' of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 118.

of Irish nationhood»⁴⁷⁵. Pur essendo codificato e commercializzato su un disco, “The Butcher Boy” non proviene dalla creatività di un cantautore né è un prodotto di una casa discografica: il brano in questione è più simile a un cronotopo bachtiniano, fatto di stratificazioni e metafore catacresizzate che nascondono una realtà aberrante. Ma Brady rappresenta il ruolo della madre irlandese in quanto singola entità e *dramatis persona* di McCabe e Jordan, ma attraverso l’ascolto della ballata si innesca un loop di rimandi alla storia e all’immaginario collettivo della *Mother Ireland*, che per Elizabeth Cullingford ha avuto diverse emanazioni nel corso dei secoli:

ancient sovereignty goddesses, eighteenth-century aisling poems, in which a beautiful maiden lamented her rape by the colonizer or the loss of her Irish prince, and post-Famine devotion to the Virgin fed into an over-determined tradition that, whether it valorized or despised ‘feminine’ qualities, regularly attributed them to the Celts.⁴⁷⁶

Anche in questa pellicola le tracce musicali legate ai personaggi sono il risultato di un’intersezione dei piani spaziotemporali di una realtà rizomatica che si esplicita attraverso i “nodi musicali”.

La terza figura anti-materna che si vuole prendere in esame è quella della Madonna, interpretata da Sinéad O’Connor. Il simbolo della maternità per antonomasia nel mondo cristiano e occidentale offre in *the Butcher Boy* un’immagine materna alternativa a quelle di Ma Brady e di Mrs Nugent. La Vergine appare a Francie per tre volte: nella prima, la Madonna consola Francie, poiché l’amicizia tra lui e Joe Pucell non finirà (in realtà accade l’esatto opposto),

⁴⁷⁵ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 27.

⁴⁷⁶ Elizabeth Butler Cullingford, *Ireland’s others: gender and ethnicity in Irish literature and popular culture*, Cork, Cork University Press, 2001, p. 4.

nella seconda apparizione, lo rincuora esattamente come farebbe una madre autentica, nella terza, un'aggiunta di Jordan rispetto al romanzo originale, la Vergine rivela a Francie, ormai adulto e guarito dalla sua devianza, che la sua vita non sarà mai facile in quanto «the world goes one way and we go another». A differenza delle altre due figure anti-materne presenti nella pellicola, la Madonna è senza dubbio una visione, una proiezione mentale di Francie, ma ciononostante è da considerarsi come reale, autentica e tangibile. Il linguaggio a tratti scurrile, sicuramente basso-popolare della Vergine, parla a Francie in maniera diretta, comprensibile e accondiscendente, a tratti scontata: questo elemento, più di ogni altro, metterebbe in discussione la veridicità delle apparizioni, più simili a delle proiezioni mentali da schizofrenia che visioni mistiche. Francie è rifiutato dagli amici e rimproverato dalle “madri”, dunque si rifugia nella convinzione che un'entità archetipica di purezza, verità e amore materno assoluto, venga a trovarlo di tanto in tanto per rammentargli che tutto andrà bene, nonostante tutto. Elizabeth Cullingford afferma che

Jordan's concentration on her image is funny and loving, and O'Connor's gently statuesque performance suggests that while all mothers – even the Mother of God – are fallible, they are vastly preferable to the Fathers, lay or clerical. [...] Like the image of Mother Ireland, the image of the Virgin Mary is Janus-faced: a source of power, peace and consolation for some; a repressive nightmare for others.⁴⁷⁷

La violenza femminile che Francie subisce non ha annichilito il suo bisogno di affetto, bensì crea un terzo essere-madre che, per contrasto, non possiede nessun difetto: non ha un corpo, dunque non può essere uccisa (disinnescando così tutti i

⁴⁷⁷ Elizabeth Butler Cullingford, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan and The Butcher Boy*, in «Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities», vol. 15, n. 1, primavera 2002, p. 206-208.

complessi edipici), può apparire ovunque, dunque non può fisicamente abbandonare Francie e può rimanere a sua disposizione nel momento del bisogno; è in contatto con un dio onnisciente e rassicurante, che non dà spazio a incertezze o dubbi nei confronti del futuro. Nelle parole della Vergine, tutto andrà sempre e comunque bene, nonostante il mondo vada contro Francie.

Neil Jordan decide di scritturare Sinéad O'Connor nel cast di *The Butcher Boy* dopo aver già collaborato con lei in *Michael Collins* (1996). La cantante ha prestato la sua voce in alcuni dei brani più struggenti del film, e i due hanno mantenuto un rapporto lavorativo positivo anche in seguito all'uscita del film. La Biblioteca nazionale d'Irlanda conserva una parte consistente dell'archivio personale di Neil Jordan, da lui donato nel 2018, che comprende manoscritti, sceneggiature, materiale inedito e corrispondenza privata tra il regista e i suoi collaboratori. Una testimonianza molto interessante è una musicassetta contenente una demo registrata da Sinéad O'Connor; è una traccia ancora inedita, "This Is to Mother You", che la cantante dona a Jordan per il suo prossimo film. La traccia è contenuta all'interno di una comune busta da lettere con su scritto le indicazioni da parte di O'Connor, le tempistiche di pubblicazione del brano e degli appunti su una monografia dedicata a Giovanna D'Arco. La giovane santa francese sembra un pensiero fisso per la cantante, che esprime al regista scrivendo lunghe ed articolate mail tra agosto e settembre del 1996. O'Connor esprime la volontà di vedere un film biografico sulla Pulzella di Orleans, scritto e diretto da Jordan. Un film diverso, che renderebbe giustizia alla guerriera e paladina dell'esercito francese, lasciando da parte l'aspetto mistico e religioso. Purtroppo l'archivio non contiene le risposte alle lettere, ma è evidente che O'Connor articola un discorso sul rapporto tra Chiesa, storia e verità che è affine al sottotesto di *The Butcher Boy*, motivo per il quale alla fine Jordan la scrittura, pur non avendo mai avuto nessuna

esperienza come attrice e nonostante la vita controversa sotto il riflettori dello showbiz. La forte ironia, quasi ossimorica, di Sinéad O' Connor nei panni della Vergine Maria è parte della rappresentazione amara della sacra icona materna e del suo archetipo più mostruoso. Il personaggio sintetizza gli aspetti della maternità come complessa intersezione tra nazionalismo, religione e sessualità.

The Virgin Mary in *The Butcher Boy* is a fantasy of maternal plenitude, an imaginary retrieval of the lost mother, while the actual mothers in the film are polarised into the monstrous (Mrs. Nugent) and the suffering (Francie's mother).⁴⁷⁸

Sinead O'Connor, ai tempi, era una madre single con due figli, che ha dichiarato pubblicamente la sua posizione a favore dell'aborto e che si è spesso pronunciata contro la Chiesa cattolica, anche attraverso atti iconoclastici strappando una foto del papa davanti alle telecamere⁴⁷⁹. Tali aspetti relativi alla sua carriera non sono espressi esplicitamente nel film, ma lo spettatore che ne è a conoscenza riesce a coglierli, dando un ulteriore tassello vitale al personaggio della Vergine. Un'icona così amata dal mondo cattolico e dagli irlandesi cela quelli che sono gli aspetti più problematici e violenti dello stato d'Irlanda e del ritorno allo spirito religioso tanto evocato dai nazionalisti. L'insistenza sui simboli della tradizione e le icone sacre, e l'aggiunta di una terza apparizione mistica (ironicamente alla fine del film, quando Francie torna nella vita fuori dal manicomio "cured all right"), dimostrano quanto l'appropriazione del simbolismo religioso «[valorizzi], all'interno della sua

⁴⁷⁸ Fidelma Farley, *interrogating Myths of Maternity in Irish Cinema: Margo Harkin's Hush-a-Bye Baby*, in «Irish University Review», vol. 29, n. 2, Edinburgh University Press, autunno-inverno 1999, p. 219.

⁴⁷⁹ Nello specifico, ciò è accaduto durante una puntata del *Saturday Night Live* sulla NBC del 3 ottobre 1992.

decostruzione, il primato dell'esperienza "irish"»⁴⁸⁰. Cullingford sintetizza la questione coniando l'espressione "critical Catholicism":

without losing sight of the negative effects of religious orthodoxy on women and gays, or of the appalling reality of clerical child abuse, they retain their connection to a religious tradition that, for better and worse, has helped to define the Irish experience and to constitute Irish, as opposed to English, identity.⁴⁸¹

Volendo fare un breve sunto della questione, ricongiungendo la trama archetipica alla violenza e alla storia nazionale,

Francie relocates the apocalyptic destruction of the world into maternal, domestic space, a site of security and stability that Francie has never had access to. No mother figure has provided Francie with a literal or figurative home. Because the powerful feminine principle resonates within Irish nationalism, in figures such as Mother Ireland, and within Catholicism, through the Virgin Mary, destroying the mother is also an act of aggression towards Irish Catholic culture itself.⁴⁸²

L'ultimo livello di metanarrazione che si vuole prendere in esame in questo capitolo è quello che coinvolge l'uso del cinema, del fumetto e della televisione «that provide[s] sources from Francie's visionary experiences»⁴⁸³ e allo stesso tempo proietta le ansie sociopolitiche di un'epoca dominata dalla minaccia atomica. Anche in questa sottotrama la violenza privata (e relative ricadute psicologiche) e quella pubblica (la Guerra Fredda) si sovrappongono e

⁴⁸⁰ Samuele Grassi, "Ghosts' of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan" in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 149.

⁴⁸¹ Elizabeth Butler Cullingford, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan and The Butcher Boy*, in «Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities», op. cit., p. 209.

⁴⁸² Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 114.

⁴⁸³ Ivi, p. 115.

intercambiano. Anche stavolta Jordan attinge dalla sua vita privata per arricchire di dettagli la sua poetica, e sempre fruttuoso risulta il rapporto conflittuale tra il regista e il padre. Noto ai conoscenti come un burbero ispettore scolastico, Jordan senior non era molto indulgente nei confronti del figlio, spesso richiamato in classe perché si addormentava durante le lezioni. Una delle menti più brillanti nell'ambito degli Irish Studies contemporanei, il professor Declan Kiberd, ricorda con affetto i momenti passati a scuola con Neil, suo compagno di banco: «he got very quickly bored, because he was clever»⁴⁸⁴. Nonostante l'intelligenza e l'acume del figlio, in casa Jordan vigevano regole rigide nel consumo dei mass media: il padre infatti «limited the film-going of the cinema-struck Jordan *films*, and forbade the reading of comic books»⁴⁸⁵. È lo stesso Jordan che, durante un'intervista rilasciata dopo l'uscita del film nelle sale, a ricondurre questa specifica sottotrama alla sua esperienza autobiografica:

[Francie's] mind can entertain all manner of things, beings, bring the comics and the telly to life, to play with his mate Joe in the woods and pretend to be a Knight in shining armor or worry about the communists, which is what we did when I was a lad.⁴⁸⁶

Tale chiave di lettura è presente nel film a partire dai titoli di testa: senza dover ricorrere alla firma stilistica del ponte o della strada come in *Mona Lisa*, i titoli di *The Butcher Boy* introducono immediatamente il tema musicale di Francie (ovvero “Mack the Knife” di Santo and Johnny) mentre sullo schermo scorrono una serie di vignette, l'ultima delle quali si dissolve nella prima inquadratura. I titoli di testa

⁴⁸⁴ Cfr. appendice 1, “intervista a Deckan Kiberd”

⁴⁸⁵ Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. xiii.

⁴⁸⁶ Karen Jaehne, *Neil Jordan on The Butcher Boy*

(<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=nea-jor> data di consultazione 06/07/2019).

si dispiegano su uno sfondo di vignette, tutte in tonalità di rosso acceso, che danno il tono e il contenuto del plot: ci sono cowboy, supereroi e soldati, scene di guerra con carri armati ed esplosioni, volti di donna terrorizzati. L'ultima immagine, è quella di un personaggio senza nome in un letto d'ospedale, completamente bendato dalla testa ai piedi, circondato da due uomini. Dallo stile grafico della vignetta i fotogrammi sfumano verso la vita reale, rivelando che la "mummia" non è altri che Francie Brady, che sbircia i medici da un occhio rosso e tumefatto, unica finestra sul mondo reale tra le bende dell'ingessatura. Per Alison Fanous Cotti-Lowell,

here there is a literal slippage between Francie as a graphic creation, and Francie as a real boy. Furthermore, the emphasis on the sole visible body part—the eye—resonates with his singular, restricted, and restricting point of view that unfolds across the narrative.⁴⁸⁷

L'idea di adottare lo stile del fumetto americano per la sequenza d'inizio della pellicola è di Jordan, che contatta un designer londinese per la realizzazione finale. Per Ted Sheeny «it brings you into the story, subliminally, before you know where it's taken you»⁴⁸⁸. Il riferimento al mondo del fumetto è già presente all'interno del romanzo di McCabe, anche qui utilizzato come strategia narrativa che collega il prodotto poetico al tessuto culturale dell'epoca. Il richiamo al mondo del fumetto, oltre che direttamente evocato dalle parole dei protagonisti, è evidente anche al livello della messa in scena, specie nell'uso del colore, spesso acceso

⁴⁸⁷ Alison Fanous Cotti-Lowell, *Narrating through Comics in Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», vol. 17, n. 4, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), inverno 2013, p. 101.

⁴⁸⁸ Ted Sheeny, "The Butcher Boy, 1998" in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 95.

nonostante il grigiore del paesaggio. La dialettica del fumetto permea la pellicola su più livelli, mostrando come

the comic book, as a cultural form, can influence the construction of the human psyche and build the worldview of its readership. In short, the comic book is complicit in the creation of Francie Brady, the murderous juvenile delinquent also known as The Butcher Boy.⁴⁸⁹

In particolar modo, il codice linguistico adottato da McCabe e Jordan nello script dedicato a Francie Brady è una scelta stilistica ben precisa che unisce cultura pop e strategie di *coping* psicologico: il fumetto può essere interpretato come un filtro che permette a Francie di comprendere il mondo e tradurlo dal suo punto di vista narrativo. D'altra parte, il *reenactment* delle battaglie più famose tra indiani e cowboy può essere interpretato in chiave postcoloniale, in quanto gli atti violenti perpetrati dall'Uomo Bianco sul continente americano si vanno ad aggiungere agli strati di violenza storica già presenti su più livelli all'interno della pellicola: inoltre, Francie e Joe tentano di estorcere i fumetti americani di Philip Nugent «and in so doing they cement camaraderie, exclude Philip from their private community, and assert their social dominance»⁴⁹⁰. Ciononostante, secondo Tom Herron i riferimenti agli show americani come *The Fugitive* (1963-67) e *The Lone Ranger* (1949-57) sono «always out of [Francie's] reach»⁴⁹¹.

Un altro codice di comunicazione alternativo all'interno del film è di tipo metamediale: Francie, scappato di casa, si reca a Dublino e, tra le tante cose, si

⁴⁸⁹ Alison Fanous Cotti-Lowell, *Narrating through Comics in Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», op. cit., p. 94.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 95.

⁴⁹¹ Tom Herron, «ContaminNation: Patrick McCabe and Colm Toibin's Pathographies of the Republic», in Liam Harte, Michael Parker (ed.), *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, op. cit., p. 172.

ferma in un cinema dove assiste a una proiezione di *The Brain from Planet Arous*, un film di serie Z del 1957 diretto da Nathan Juran. Il livello di partecipazione in cui il protagonista si lascia coinvolgere dalle immagini è eccessivo in una direzione peraltro aggressiva. Francie urla in direzione dello schermo mentre la sua voce adulta spiega: «there was one of them aliens. He had a human body he stole off a snotty-nosed doctor. But you knew by the cut of him that inside, he was Mrs. Nugent. No, only joking. Inside, he was a fat green blob with arms like an octopus and his face all scales». Nel suo romanzo, Patrick McCabe omaggia esplicitamente questo tipo di cinema; in un'intervista rilasciata nel 1995, il romanziere confessa che «I've seen all those films God know show many times [...] Anything that was good horror or schlock. I bring all that into my writing. It's so much part of me that I couldn't keep it out even if I wanted to»⁴⁹². Molti studiosi hanno sottolineato quanto *The Butcher Boy* sia debitore alla *science fiction*, dal *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) a *Psycho* di Hitchcock (1960)⁴⁹³, e tale debito non solo rimane inalterato nella sua trasposizione filmica, ma viene esplicitato attraverso la messa in scena del cinematografo. Il rapporto tra mostri e società è stato indagato da David Skal, proponendo una lettura dei film prodotti in America negli anni Cinquanta che hanno come protagonisti, appunto, gli alieni. Questi ultimi hanno l'orripilante peculiarità di appropriarsi dei corpi umani,

⁴⁹² Pat Collins, *Interview with Pat McCabe*, in «Film West», n. 20, primavera 1995, pp. 10-14. Cfr. Patrick McCabe, Christopher FitzSimon, *St. Macartan, Minnie the Minx and Mondo Movies: Elliptical Peregrinations through the Subconscious of a Monaghan Writer Traumatized by Cows and the Brilliance of James Joyce*, in «Irish University Review», vol. 28, n. 1, primavera-estate 1998, pp. 175-189.

⁴⁹³ Cfr. Laura G. Eldred, *Francie Pig vs. the Fat Green Blob from Outer Space: Horror Films and The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», vol. 10, n. 3, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), autunno 2006, pp. 53-67; John Scaggs, *Who Is Francie Pig? Self-Identity and Narrative Reliability in The Butcher Boy*, in «Irish University Review, special issue: Contemporary Irish Fiction», Edinburgh University Press, primavera-estate 2000, pp. 51-58.

colonizzandoli: tale caratteristica sembrerebbe provenire dalla minaccia dell'avanzata comunista durante il governo di McCarthy, in un periodo storico dominato dal sospetto che chiunque, anche l'individuo più integrato, potesse nascondere in segreto la dottrina nociva e insidiosa del comunismo, nemico del capitalismo americano. Pellicole come *Invasion of the Body Snatchers* (1956) presentano uomini e donne che rivelano la loro identità aliena attraverso alcune sottili discrepanze, piccoli cortocircuiti sociali (come ad esempio, un comportamento spiccatamente gregario) che solo gli esseri umani "autentici" possono notare⁴⁹⁴.

In *The Butcher Boy*, Jordan incorpora all'ansia culturale sull'avanzata della dottrina comunista un fatto storico realmente accaduto e perimetrabile attraverso i riferimenti metamediali dei comunicati radiotelevisivi: è la crisi dei missili di Cuba dell'ottobre del 1962, uno degli episodi più critici della Guerra Fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica causato dall'installazione di missili nucleari a Cuba da parte dei sovietici, in risposta ai missili statunitensi schierati in Turchia e in Italia. Anche in questo caso, violenza domestica e violenza storica si uniscono: in una delle prime scene del film, Pa Brady rientra a casa ubriaco e picchia Francie violentemente con una cinghia, mentre Ma Brady afferra il suo barattolo di calmanti. La scena mantiene il raccordo sonoro delle urla disperate di Ma Brady che inveisce contro il marito dandogli del "pig", mentre la voce fuori campo commenta il tutto con un amaro «well, I don't know if me Da was a pig or not, but one thing she was right about, he sure could drink! He was the best drinker in the town». La cinepresa si allontana pudicamente dagli atti di violenza domestici, inquadrando il fungo atomico che appare sullo schermo del televisore. Lo speaker,

⁴⁹⁴ Cfr. David Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York, Faber, 2001, pp. 247-250.

con voce ferma e convincente, dichiara: «Man has realized his dream. Now he must control it». L'apocalisse atomica, introiettata dalla psiche di Francis attraverso abomini che lo spettatore fa fatica a categorizzare come reali o immaginati, diventa un'emanazione di quello che Vijay Mishra definisce «postmodern nuclear sublime [that] gestures towards a world [whose] symbolic forms are exhausted: reality becomes a dream, realist representations a nightmare»⁴⁹⁵.

Francie Brady è il figlio di un periodo storico in cui la società occidentale è travolta dall'ansia di dover affrontare due tipologie di conflitto, uno di tipo bellico (la bomba atomica) e uno di tipo sociopolitico (il comunismo). La paura dell'annientamento nucleare e politico di quelli che erano i principi del capitalismo diventa terreno fertile dal quale la società stessa crea i suoi mostri, siano essi insospettabili killer o alieni mutanti. L'alternanza sullo schermo di vignette, notiziari televisivi, Z-movies e giochi tra indiani e cowboy, permette a Jordan di mostrare allo spettatore una proiezione della mente distorta di Francie. In altre parole,

Jordan's direction allows his actor a moderate degree of realism so they don't all come across as mere puppets of Francie's dementia. It's a layered effect: what Francie perceives and doesn't perceive are both visible to us. We live within his insanity without being deluded by it.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Vijay Mishra, *The Gothic Sublime*, Albany, State University of New York Press, 1994, p. 157.

⁴⁹⁶ Ryan Deussing, *Berlin Stories: A Festival's High and Low Lights*, in «Village Voice», 10 marzo 1998, p. 118.

I vampiri postumani di *Interview with the Vampire* e la crisi del postmoderno in *Byzantium*.

Our desire to live is almost always stronger than our desire to die. Our desire to die, conditional on our being able to enjoy full health, is even stronger⁴⁹⁷.

La condizione umana nelle opere filmiche e letterarie di Neil Jordan, come appare evidente a questo punto dello studio, ricopre un ruolo centrale e scatena nel fruitore un loop di interrogativi sulla dimensione intima e personale, sull'archetipo, sull'essere umano che verrà. Queste tre dimensioni vengono sfidate e messe alla prova non in parallelo, o a esclusione, ma in maniera rizomatica, quantistica: passato, presente e futuro coesistono nello stesso istante. Più che concludere questa rassegna di capitoli tematici, si vuole qui collegare quest'ultima parte alla prima, chiudendo un cerchio.

Il primo capitolo, dedicato allo straniamento umano e sensibile dei protagonisti di *The Crying Game* (1992) e *The Dream of a Beast* (1983), fa eco alla sua controparte, altrettanto ambigua e provocante, delle analisi di due testi filmici nati a quasi 20 anni di distanza l'uno dall'altro, *Interview with the Vampire* (1994) e *Byzantium* (2013). Facendo riferimento alle teorie del postumano e, nello specifico, della mente estesa, la condizione di vampirismo diventa una ennesima rielaborazione dell'archetipo nel tentativo di affrontare le ansie date dalla postmodernità (che, in parte, verranno tradotte e affrontate nella metamodernità). Questi ultimi due testi affrontano le tematiche della sessualità e dell'identità di

⁴⁹⁷ Nick Bostrom, "Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up" in *Medical Enhancement and Posthumanity*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 7.

genere, dell'affermazione dell'identità individuale, del rapporto con l'ambiente socioculturale di riferimento similmente ai testi del primo capitolo, rovesciandole e rielaborandole in maniera non convenzionale. Anche in questo caso la presenza scenica di alcuni espedienti metamediali permette al regista di esporre delle sottotrame utili a una seconda lettura del testo filmico. In *Interview with the Vampire*, il teatro diretto e interpretato dai vampiri per il sollazzo dei mortali rappresenta la "realtà virtuale" estesa; in *Byzantium* si vuole mettere in discussione quanto, e in che modo, le strategie intertestuali e di riscrittura che caratterizzano la narrazione in epoca postmoderna possano trovare spazio nelle tecniche di storytelling del metamodernismo.

Nell'edizione del 2003, Robert Pepperell apre il suo saggio *The Posthuman Condition* con i versi di William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, pubblicati nel 1793. Blake elenca tre conseguenze ineluttabili che la lettura della Bibbia e dei testi sacri ha portato nella percezione filosofica dell'essere nel corso dei secoli. Tali conseguenze, di fatto considerate leggi assolute e incontrovertibili, sono l'opposto di ciò che è: l'essere umano non è composto da due entità distinte, corpo e anima; l'energia non è distinta dal corpo, anzi quest'ultimo ne è la fonte; la presenza di una entità divina è fallace e non vi è punizione eterna. Il dibattito sull'estensione (e sull'immortalità) della vita è un punto cardine nelle scuole di pensiero postumane, a partire da *A Cyborg Manifesto* (1985) di Donna Haraway, considerato il capostipite della riflessione filosofica del rapporto tra uomo e macchina nell'ambito della postmodernità. Come si evince, il discorso è assai ampio, dunque in questa sede si vuole perimetrare il discorso a una breve introduzione ai termini chiave e a una serie di punti di convergenza con quello che è l'archetipo del vampiro.

Più che una definizione univoca, il termine postumanesimo abbraccia un ampio spettro di ri-definizioni, a partire dal concetto di essere umano nell'ottica di diverse discipline e orientamenti teorici. Per semplicità, si può guardare alla questione attraverso due poli d'attrazione:

there is the posthumanism of *disembodiment*, which wants liberation from the encumbering limitations of the physical realm. Then there is the posthumanism of *embodiment*, which recognises hitherto concealed continuities between realms that were once held as distinct and bounded, such as mind and body, or human and machine.⁴⁹⁸

In entrambi i casi, ciò che viene coinvolto è il senso di continuità tra l'essere umano e il resto del mondo, con una conseguente perdita di supremazia da parte degli umani in quelle che erano le frange più estreme dell'umanesimo antropocentrico. Ma in che modo l'uomo può liberarsi dai vincoli corporei e/o diventare tutt'uno con l'eternità? Già dalla fine del XIX secolo l'origine dell'uomo e della sua discendenza dalle scimmie incendiava il dibattito popolare e scientifico. Dalla parte di chi sosteneva le teorie anti-Darwiniane, il vescovo Wilberforce difendeva tali testi asserendo che

man's derived supremacy over the earth; man's power of articulate speech; man's gift of reason; man's free will and responsibility; man's fall and man's redemption; the incarnation of the Eternal Son; the indwelling of the Eternal Spirit — all are equally and utterly irreconcilable with the degrading notion of the brute

⁴⁹⁸ Robert Pepperell, *Posthumans and Extended Experience*, in «Journal of Evolution and Technology», vol. 14, aprile 2005, p. 28, <http://jetpress.org/volume14/pepperell.html> (data di consultazione: 7 agosto 2019).

origin of him who was created in the image of God, and redeemed by the Eternal Son assuming to himself His nature.⁴⁹⁹

Per il vescovo, Charles Darwin commetteva un doppio errore in quanto applicava il principio della selezione naturale sull'uomo, e tale principio è assolutamente incompatibile non solo con la singola espressione della parola di Dio, ma soprattutto «with the whole representation of that moral and spiritual condition of man which is its proper subject-matter»⁵⁰⁰. In Occidente, l'*Homo sapiens* era considerato come la specie suprema sulla terra, sia esso l'apice dell'opera di creazione divina o il picco massimo raggiunto dal creazionismo darwiniano: anche per chi sosteneva le tesi di Darwin sulla continuità evolutiva tra uomo e animale, come Thomas Huxley⁵⁰¹, l'uomo era un essere superiore e distinto dagli altri esseri viventi. Nel XX secolo la discussione sulla natura umana si sposta sul versante scientifico, abbandonando il punto di vista religioso sull'argomento. Gli scienziati si sono soffermati su quella che è la complessità del nostro comportamento culturale e dei linguaggi adottati, sull'uso degli strumenti tecnologici, sulla composizione genetica specifica della nostra specie, sull'evoluzione neurologica. Tali studi hanno comunque sempre cercato di considerare l'unicità umana secondo i principi dell'antropologia, dell'evoluzionismo, della genetica e della neurobiologia. Per alcuni filosofi, dunque, pur avendo attuato uno *shifting* sostanziale, il principio di superiorità umano continua ad essere un caposaldo anche nella modernità. Nelle parole di Kenan Malik,

⁴⁹⁹ Samuel Wilberforce, *Essays Contributed to the Quarterly Review*, John Murray, Londra, 1874, p. 94.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Per il dibattito tra Huxley e Darwin si veda Bruce Mazlish, *The Fourth Discontinuity: The Co-evolution of Humans and Machines*. Yale, Yale University Press, 1993.

for much of the past 500 years, scientists and philosophers have taken it for granted that human beings are exceptional creatures, not simply distinct from other animals but superior to them, because of our possession of reason and consciousness, language and morality.⁵⁰²

Secondo lo studioso, però, i recenti sviluppi nell'ambito della biologia, della genetica, delle neuroscienze e delle intelligenze artificiali, stanno mettendo in dubbio il principio adamantino dell'“eccezionalismo” antropologico. Malik, come altri, considera anacronistico il pensiero antropocentrico in un periodo storico dominato da teorie e tecniche scientifiche che aprono le porte a progetti oltremodo ambiziosi:

the expectations bound up in technologies like xenotransplantation, artificial consciousness and intelligence, synthetic replication, biotechnical integration and cloning tend to erode the distinction between humans and animals, humans and machines, humans and the environment, or humans and other humans.⁵⁰³

In questo caso, la distinzione sempre meno netta tra umano e non-umano potrebbe portare all'erosione di quelle certezze che, come già profetizzato da Blake, spingerebbero l'essere umano a pensare oltre i paradigmi conosciuti e, nello specifico di questo capitolo, riconoscersi nella figura postumana del vampiro. Parimenti, l'archetipo del vampiro andrebbe a risanare le ansie degli individui che vedono nel postumanesimo una messa in discussione dei principi assoluti del pensiero umano che potrebbe comportare dei rischi anche di natura etica⁵⁰⁴. Da

⁵⁰² Kenan Malik, *What is it to be Human?: What science can and cannot tell us*, Londra, Academy of Ideas, 2001, p. 13.

⁵⁰³ Robert Pepperell, *Posthumans and Extended Experience*, in «Journal of Evolution and Technology», op. cit., p. 29.

⁵⁰⁴ Per la funzione terapeutica dell'archetipo nelle opere contemporanee, si veda al capitolo *Devouring Mother Ireland*.

questo momento storico, da tali speculazioni sull'essere umano e dalla messa in discussione dei suoi propri limiti, si può realmente parlare di postumanesimo.

Come accennato già nel tentativo di dare una polarità al concetto, il cosiddetto *embodied posthumanism* riguarda il rapporto di continuità tra umano e non-umano, in quanto essere vivente che rimane rinchiuso ma slegato dalla sua natura biologica intrinseca⁵⁰⁵. Parimenti, il corpo umano viene visto come obsoleto, destinato a perire se non migliorato attraverso l'implementazione robotica, non solo attraverso trapianti fisici. Il ricercatore Hans Moravec è dell'avviso che la coscienza umana non è altro che un processo di manipolazione simbolica e astratta, che in futuro potrebbe essere facilmente simulabile attraverso l'uso di processori esocorporei. In una recente intervista, Moravec ha dichiarato che

It's not the physical thing itself where the consciousness resides. It's in the abstract interpretation, which, in the case of consciousness, is self-closing. It is being made up by itself, as well as, presumably, by other beings. I see no reason why you couldn't do exactly the same thing for a robot, or for an abstract simulation. So you have a person who's really just a simulation inside of a computer, but they interpret themselves as having thoughts, feelings, beliefs, and they feel themselves to be real and to experience their existence.⁵⁰⁶

Da questa riflessione possono essere tratti diversi corollari, alcuni particolarmente attinenti all'archetipo del vampiro: ad esempio, la nostra esperienza sensibile è vincolata dal modo in cui raccogliamo i dati esterni (attraverso i cinque sensi) e

⁵⁰⁵ Cfr. Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

⁵⁰⁶ Hans Moravec, "Robots and Children of the Mind" in David Jay Brown, *Conversation on the Edge of the Apocalypse. Contemplating the Future with Noam Chomsky, George Carlin, Deepak Chopra, Rupert sheldrake, and Others*, New York, Palgrave, 2005, p. 128.

dalle capacità di rielaborazione (l'encefalo), dunque se queste due modalità di input ed elaborazione dovessero sostenere dei cambiamenti radicali probabilmente daremmo un senso altrettanto radicalmente diverso a ciò che ci circonda. O, per assurdo, non riusciremmo a carpirne nessun significato. Parimenti, il nostro senso del piacere (nei confronti di altri individui o dato dall'appagamento dei sensi) è incarnato fisicamente solo se vissuto mentalmente in quanto può essere considerato un processo interno all'«extended corporeal realm of sensory being»⁵⁰⁷. Un ultimo corollario riguarda il valore che l'essere umano dà alla sua esistenza in quanto tale, con le sue vicissitudini e gioie. Tale valore risulterebbe dunque relativo e proporzionato alla consapevolezza dell'annichilimento finale, della cosiddetta morte biologica.

La prima conseguenza logica derivata dalle parole di Moravec ha una forte attinenza con alcune caratteristiche peculiari del vampiro di Jordan: nello specifico, la sequenza della conversione per mano di Lestat sul giovane Louis sottolinea quanto l'amplificazione dei sensi di quest'ultimo impatti sulla ricezione sensibile della realtà che lo circonda: dalle statue animate, alla vista annebbiata, alla consapevolezza del proprio corpo biologicamente intaccato dal corpo esterno (in questo caso dal "morso" del vampiro), Louis vive una metamorfosi che alterna momenti di stupore e gioia ad attimi di terrore e spaesamento. Louis, e lo spettatore insieme a lui, inizia a modificare il proprio assetto mentale a partire dagli input ricevuti, di tutt'altra natura e non riconducibili a nessun'altra esperienza sensibile dell'essere umano prima dell'avvento del postumanesimo. In estrema sintesi, questa può essere una delle cifre stilistiche della poetica di Neil Jordan.

⁵⁰⁷ Robert Pepperell, *Posthumans and Extended Experience*, in «Journal of Evolution and Technology», op. cit., p. 30.

La seconda riflessione, relativa al senso del desiderio e suo appagamento, ha dei punti di convergenza con entrambe le pellicole prese in esame in questo capitolo. Se in *Interview with the Vampire* la presenza dei monologhi e delle riflessioni dei personaggi divengono esplicativi di ciò che accade nella mente del vampiro, in *Byzantium* la voracità e l'astuzia delle protagoniste vengono esemplificate attraverso delle incursioni nel passato delle donne-vampiro. Jordan espone il tema del desiderio attraverso due tecniche narrative differenti in quanto tale pulsione, molto legata all'essere umano in quanto tale, diventa una pulsione "estesa" in termini sensibili (aumentando le percezioni, aumenta il numero degli oggetti del desiderio) ma anche in termini di coscienza collettiva: tutti i vampiri hanno lo stesso istinto, lo stesso desiderio di cacciare prede umane. La terza e ultima riflessione sulla quale ci si vuole soffermare, quella sul rapporto tra morte e senso della vita, necessiterebbe di uno spazio a sé per la sua complessità e per il numero di fonti che si dovrebbe citare, ma si preferisce sottolineare quanto tale tematica venga portata avanti in entrambi i film, e nella loro totalità. Jordan sembra non voglia esaurire mai le domande etiche e filosofiche che tutti i personaggi si chiedono continuamente, né intende dare un suo punto di vista sull'argomento. Come nella ricerca dell'identità sessuale, che non si risolve semplicemente annullando il binarismo di genere, anche la ricerca del senso della vita non trova risposta nell'immortalità. Tale strategia innesca dei loop irrisolti, potenzialmente inesauribili, che diventano il motore narrativo dei due testi. Rispetto a *Interview*, *Byzantium* sembra voler proporre uno spaccato di tale ricorsività.

Come già accennato nei precedenti paragrafi, è possibile parlare di postumanesimo in termini di estensionismo: le tecnologie che ci permettono di studiare le dimensioni infinitesimamente piccole e grandi ci hanno permesso, nel tempo, di "estendere" i nostri sensi, la nostra capacità di immagazzinare dati e di

rielaborarli. I filosofi contemporanei Andy Clark e David Chalmers studiano in che modo tali tecnologie abbiano un impatto nella mente del singolo e della collettività: la loro proposta di una “mente estesa” parte dall’idea che se gli oggetti “esterni” giocano un ruolo nella costruzione e rielaborazione delle nostre immagini mentali, allora è possibile affermare che questi oggetti facciano parte integrante di tali immagini.

While some mental states, such as experiences, may be determined internally, there are other cases in which external factors make a significant contribution. In particular, we will argue that beliefs can be constituted partly by features of the environment, when those features play the right sort of role in driving cognitive processes. If so, the mind extends into the world-⁵⁰⁸

Negli stessi anni, anche il biologo Rupert Sheldrake ha scritto ed esposto delle teorie che, similmente a quelle di Clark e Chalmers, dimostrano quanto la mente non sia perimetrata dall’encefalo, quanto piuttosto coinvolga anche gli oggetti utilizzati e percepiti. Sheldrake introduce un altro elemento alla teoria della mente estesa, ovvero i *morphic fields*, o campi morfici: «morphic fields, like the known fields of physics such as gravitational fields, are non-material regions of influence extending in space and continuing in time»⁵⁰⁹. Tali campi continuano ad esercitare la propria azione anche se il sistema di cui essi fanno parte non esiste più o subisce delle modifiche sostanziali. Come sollevato da Pepperell, anche Sheldrake rammenta al lettore che tali concetti di estensione della mente umana sono relativamente nuovi per il pensiero occidentale, ma sono stati ampiamente sondati nelle discipline orientali buddhiste e nel pensiero ellenico classico. Da un punto di

⁵⁰⁸ Andy Clark, David Chalmers, *The Extended Mind*, in «Analysis», vol. 58, n. 1, gennaio 1998, Oxford University Press, p. 12.

⁵⁰⁹ Rupert Sheldrake, *The Extended Mind*, in «the Quest», luglio-agosto 2003, p. 1.

vista scientifico, la mente coincide con l'encefalo in quanto è in esso che avviene il processo di rielaborazione degli input e loro memorizzazione, e questa è la linea di pensiero che si è da sempre percorsa nel campo della ricerca e delle neuroscienze. Nei suoi studi, Sheldrake ha cercato di scardinare tali credenze ponendo l'attenzione sull'importanza del senso della vista, spunto molto interessante per questo lavoro di tesi, in quanto l'essere umano non "vede" soltanto attraverso i corpi conici e i fenomeni di rifrazione della luce, ma anche attraverso l'introduzione di tali immagini che, di fatto, appaiono nella nostra memoria come se fossero realmente visibili ai nostri occhi. La rievocazione delle immagini, in letteratura come nei film, è alla base delle tecniche di flashback, e nelle pellicole analizzate in questa sede ricopre un ruolo affatto marginale proprio perché esplicita una delle caratteristiche peculiari del vampiro, ovvero il senso della vista alterato e potenziato. Lo spettatore riesce a vedere attraverso gli occhi di una creatura postumana, ma che di fatto non differisce molto dal "semplice" essere umano.

Includere la tecnologia a livello estensionista nel perimetro di ciò che reputiamo componga l'essere umano, rappresenta un momento revisionista nei confronti della visione umanistica tradizionale che sostiene l'unicità dell'uomo e sua alienazione da ciò che è non-umano, inclusa la sfera tecnologica. Il periodo postumano è caratterizzato da un senso di tensione verso la continuità tra uomo e macchina, e tra tutto ciò che prima potevano essere tenute separate e vincolate dallo spazio e dal tempo. Ma per liberarsi dai vincoli, occorre prima riconoscerli e legittimarli: «we are physically grounded but conceptually extended, driven by material necessity but notionally transcendent»⁵¹⁰. Negare l'unicità e l'esclusività

⁵¹⁰ Robert Pepperell, *Posthumans and Extended Experience*, in «Journal of Evolution and Technology», op. cit., p. 37.

dell'essere umano non deve necessariamente ricondurre a un'esistenza astratta, dislocata, propagandata da alcuni sostenitori delle teorie postumane, ma piuttosto a un'esistenza ragionata, consapevole, tessuta nelle trame di una realtà tecnologico-fisica estesa. Pepperell vede come fine ultimo di tale postumanesimo estensionista il coinvolgimento totale dell'essere umano che, una volta perito, sarà già parte integrante del tessuto della realtà; i vampiri di Jordan, allo stesso modo, compongono una rete fisica e psichica di entità che riconoscono la morte come un fatto biologico, ma che non interrompe il continuo fluire delle menti. L'uomo postumano è più simile a un vampiro che passa il confine del mondo mortale per estendersi, divenendo illimitato.

Interview with the Vampire (1994)

Dopo il successo hollywoodiano di *The Crying Game* suggellato dall'Oscar per la sceneggiatura, il produttore David Geffen⁵¹¹ nota Neil Jordan e, pur senza conoscerlo personalmente, gli invia la sceneggiatura di Anne Rice tratta dal suo romanzo *Interview with the Vampire*, già pubblicato nel 1976 che aveva avuto una discreta popolarità. La scrittrice ai tempi aveva appena perso sua figlia, Michelle, in seguito a una leucemia fulminante e, incoraggiata dal marito, scrisse in brevissimo tempo quello che diventerà il primo libro della saga *The Vampire Chronicles*. In seguito al successo di *The Company of Wolves* (1984), trasposizione filmica della favola di *Little Red Riding Hood* riscritta in chiave femminista da Angela Carter, Neil Jordan accettò volentieri di dirigere *Interview*

⁵¹¹ Noto negli anni Novanta anche come produttore musicale della Geffen Records, filantropo, dichiaratamente queer.

with the Vampire, a patto di migliorarne la sceneggiatura, a suo parere «very theatrical but kind of fascinating»⁵¹². Noto per il suo carattere schivo e per una gestione totale e indipendente nel set, Jordan riuscì a farsi ingaggiare da Geffen il quale gli permise di realizzare il film in un ambiente più consono, meno stressante di quello tipicamente hollywoodiano.

Una delle parti più controverse del film è senza dubbio la scelta del cast: Anne Rice avrebbe voluto nella parte di Lestat un attore maturo e noto al pubblico della vecchia guardia e propose Rutger Hauer o Julian Sands, opponendosi al progetto di Jordan di affidare il ruolo a un attore più giovane e popolare. Come è noto, la battaglia venne vinta da Jordan, e fu scritturato Tom Cruise, pur non avendo ancora affrontato nessuna parte da “bello e dannato”. Jordan dichiara che Geffen vedeva bene anche la presenza di Brad Pitt, altrettanto popolare e osannato dalle folle di Hollywood, che accettò di vestire i panni di Louis. La parte del giornalista era stata proposta a River Phoenix, che però morì tragicamente qualche giorno prima dell’inizio delle riprese, venendo dunque sostituito da Christian Slater. A completare il cast già ricco e vincente, Antonio Banderas, Stephen Rea, e una giovanissima Kirsten Dunst. Pur nella sua tenera età, Dunst ricorda ancora con entusiasmo la sua esperienza con Jordan⁵¹³. La pellicola, costata 70 milioni di dollari, ne incassò più di 200.

Similmente a *The Company of Wolves*, il tema della narrazione pervade la pellicola e ne imbastisce il plot: all’interno della cornice narrativa il giornalista Molloy intervista Louis de Pointe du Lac (Tom Cruise), che rilascia la sua

⁵¹² Mario Falsetto, “Conversation with Neil Jordan, 1997” in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 21

⁵¹³ Commento di Kirsten Dunst negli extra del DVD *Interview with the Vampire*.

testimonianza orale per un periodo di tempo che va dalla fine del Diciottesimo secolo fino agli anni Novanta del Novecento. In questi duecento anni Louis confessa di essere rimasto in vita grazie a Lestat (Brad Pitt), una creatura oscura e immortale che lo converte al vampirismo. Dai campi di cotone della Louisiana alla modernità di San Francisco, passando per il vecchio mondo parigino, Louis e Lestat sentono il fluire del tempo e dei cambiamenti sociali e vengono in contatto col mondo dei mortali e con la comunità dei vampiri, una società parallela con rigidi dettami da *ancien régime*, rappresentata magistralmente dal fascinoso Armand (Antonio Banderas) e dal perturbante Santiago (Stephen Rea). Con la conversione della piccola Claudia (Kirsten Dunst), Louis tenta di ripristinare quella che un tempo era il suo sogno in vita, ovvero quello di poter creare una famiglia convenzionale e felice, ma anche in questo caso il suo desiderio sarà la sua condanna. Claudia rimane imprigionata in un corpo di bambina pur desiderando una maturità sessuale, una creatura combattuta tra il bisogno materno e il riscatto dell'età adulta. La sua fine tragica farà fuggire Louis a San Francisco alla ricerca di Lestat, il fautore del suo disgraziato destino. Stregato dalla fascinazione del racconto, Molloy chiede a Louis di essere convertito in vampiro. Sarà Lestat, ormai ridotto a un mucchio d'ossa polverose, ad accontentare il giornalista.

Come già accennato sin dalle prime righe del capitolo, anche Samuele Grassi intercetta numerosi punti di convergenza tra *The Dream of a Beast* e *Interview with the Vampire*: i protagonisti di entrambi i testi subiscono una metamorfosi indotta da un personaggio dalle fattezze vampiresche, ed entrambi provano un senso di amore paterno per un mostro-bambina. In realtà il vero *trait d'union* dei due lavori è il percorso iniziatico dei protagonisti verso un'esistenza libera e la costruzione di una nuova identità che non porti più i segni evidenti delle

costrizioni sociali⁵¹⁴. Per Pollone e Taricano, il personaggio di Fergus in *The Crying Game* ricorda molto il vampiro Louis.

Entrambe le pellicole ruotano infatti attorno al concetto di “natura”, ma se nella prima Fergus arrivava via via a scoprire e ad accettare la propria, Louis è costretto a rigettare la sua natura umana e ad accettare quella vampiresca, non senza soffrire.⁵¹⁵

In questa parte del capitolo verranno prese in esame alcuni punti focali del testo filmico, in relazione a quanto già detto nell’ambito del postumanesimo: il tema dell’identità sessuale e, più ampiamente, di messa in discussione del binarismo di genere; la manipolazione cinematografica del senso della vista e la cornice narrativa come tecniche di storytelling; il rapporto dialogico tra realtà e rappresentazione nelle operazioni di ipemediazione del *Grand Guignol* e della *Comédie Française*.

Fondamentale per la rappresentazione dei personaggi che popolano le pellicole di Jordan è l’esplorazione della sessualità, spesso in termini di annullamento dei limiti tra eterosessualità e omosessualità e nella messa in scena di amori violenti ed erotici. Come già accennato, tali limiti di genere e di orientamento sessuale sono sempre molto labili agli occhi del regista, e sovente diventano una fonte di ansia e tensione che spinge i personaggi ad avventurarsi in rapporti con sé e con gli altri, alla scoperta della propria essenza. Secondo Maria Pramaggiore, Jordan «is always looking for that area where traditional behaviour

⁵¹⁴ Cfr. Samuele Grassi, “‘Ghosts’ of the Nation: rappresentazioni dell’Irishness nell’opera di Neil Jordan” in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, op. cit., p. 141, Monica Cainarca, *Intervista col Vampiro*, in «Fucine Mute», 13. Accessibile online all’indirizzo web: <http://www.fucinemute.it/2000/02/intervista-col-vampiro/> (data di consultazione: 4/8/2019).

⁵¹⁵ Matteo Pollone, Caterina Taricano, *Neil Jordan*, op. cit., p. 81.

is disrupted»⁵¹⁶. Il sesso in quanto tale è «terrifying thrill rather than pleasurable affection»⁵¹⁷, e *Interview with the Vampire* trabocca di allusioni sessuali che si ripercuotono nell'andamento narrativo della pellicola. A partire dai prodromi della stessa: Jordan afferma che «[vampires] never had sex, but they never had sex in the book. Their transformation into vampires is always done in a sexual way»⁵¹⁸, dunque è necessario ricorrere a una soluzione strategica, «to be creative»⁵¹⁹.

Durante la “creazione” di Louis, quest’ultimo e Lestat sono avvinghiati in un lungo e poderoso abbraccio e si librano in volo, congiunti in un momento di estasi. Sospesi in aria, Lestat interrompe il coito lasciando cadere Louis nel fiume Mississippi, un atto molto simile a un battesimo blasfemo. In questa sequenza Jordan cerca di proporre sul grande schermo l’arte manierista e rinascimentale del Tintoretto, omaggiandone i chiaroscuri e la plasticità dei corpi. Nel fatidico momento in cui Lestat dona l’immortalità a Luis affondando i denti nel suo collo, i movimenti dei due giovani sono impregnati di una carica sensuale enfatizzata da una breve ma intensa lotta sul pontile del porto mercantile. All’inizio della sequenza, è Louis a ricoprire il ruolo dell’amante passivo, dallo sguardo languido e remissivo e un aspetto sognante, adulatorio. Louis si abbandona completamente all’estasi prima di invertire il ruolo di amante attivo nell’atto di banchettare avidamente su Lestat. Una volta satollo, Louis giace in una posizione supina, mentre le ultime gocce di sangue caldo cadono dal polso di Lestat nella sua bocca. L’atto del mordere la vittima con i canini ha un’accezione erotica non tanto perché legata a uno scenario assimilabile a quello del sesso orale, quanto più perché

⁵¹⁶ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 106.

⁵¹⁷ Aidan Day, *Romanticism*, Londra, Routledge, 1996, p. 183.

⁵¹⁸ Mario Falsetto, “Conversation with Neil Jordan, 1997” in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 23.

⁵¹⁹ Neil Jordan, commento al DVD.

coinvolge una penetrazione, più o meno violenta, e la fuoriuscita di liquidi corporei (in questo caso, del sangue). Lestat dona a Louis il suo sangue e la sua forza, come una madre durante il parto, ma la fisicità dei corpi che battono all'unisono e i gemiti che emettono suggeriscono un piacere di tipo sessuale. Questo tipo di esperienza «transcends the bounds of the finite and the mortal that the individual has the sense of being threatened with obliteration when encountering it»⁵²⁰.

I vampiri di Jordan affrontano i canoni della mascolinità e dell'eteronormatività con sfide sempre nuove e diversificate, basandosi sulla relazione tra vampirismo e “queerness” che ha preso piede soprattutto nell'ambito della cultura popolare degli ultimi cinquanta anni. Negli anni Ottanta, Richard Dyer parla di genere «gay gothic»⁵²¹, e negli anni Novanta Carolyn Brown ha sottolineato «the connection between death/queer/vampires/other others, [was] very much a historical *a priori*»⁵²². I vampiri di Rice e Jordan rifiutano l'equazione tra mascolinità, fallocentrismo ed eterosessualità. Maria Pramaggiore mette a paragone il *Dracula* di Bram Stoker (1897) con Lestat e Louis di *Interview with the Vampire*: se il primo romanzo ruota attorno la figura della “New Woman”, «a threatening upstart of the modern age who rejects the domesticity associated with the Victorian Angel in the House»⁵²³, gli ultimi sono dei “New Men”, «shrugging off traditional roles that tie them to business or family»⁵²⁴. Le relazioni tra mortali

⁵²⁰ Aidan Day, *Romanticism*, op. cit., p. 183.

⁵²¹ Richard Dyer, “Children of the Night: Vampirism and Homosexuality” in Susannah Radstone (ed.), *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*, Londra, Lawrence and Wishart, 1988, p. 50.

⁵²² Carolyn Brown, “Figuring the Vampire: Death, Desire and the Image”, in Sue Golding (ed.), *The Eight Technologies of Otherness*, Londra, Routledge, 1997, p. 120

⁵²³ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 37.

⁵²⁴ *ivi*, p. 38.

e vampiri non coinvolgono gli organi genitali, né tantomeno sono atti alla riproduzione, spostando l'interesse dalla sessualità convenzionale all'erotismo orale.

In un sondaggio d'opinione realizzato nel 2009 dalla rivista *Humanity Plus Magazine* (legata all'associazione *Humanity Plus*, precedentemente denominata *World Transhumanist Association*), numerosi teorici e studiosi della comunità tecnologica radicale hanno contribuito alla riflessione legata al futuro del sesso nell'epoca postumana. Per Alex Lightman (ai tempi direttore esecutivo della *World Transhumanist Association*) «the primary purpose of the Singularity will be seen, after the fact, to be Awesome Sex. There will be exponentially more sex, with exponentially more interfaces and with exponentially more measures of pleasure»⁵²⁵. Alla domanda “Will there be sex in a posthuman future?” Natasha Vita-More, artista, designer, fondatrice e direttrice della *Transhumanist Arts & Culture*, and Artistic Director of H+ Laboratory, risponde: «Yes. It will not look, sound, or even feel like the traditional act of rubbing membranes against each other». Aggiunge che ci saranno due tipologie di atti sessuali, legati al rapporto di coinvolgimento del corpo biologico dell'essere umano:

Exosex, sex outside the biological body, would be simulated in virtuality, much like Second Life or Skype and other digital formats where sex is enhanced, extended, digitized, and synthetic. It would be more real than real — a hyper-real experience. Endosex, sex within the body or form, would exist even if the posthuman is so-called disembodied or, better, a distributed collection of selves (multiselves) co-existing on multiple platforms, including biological personas,

⁵²⁵ Alex Lightman, *Sex and the Singularity*, <https://hplusmagazine.com/2009/10/09/sex-and-singularity/> (data di consultazione: 22/08/2019).

virtual avatar personas or other types of forms in different substrates and platforms.⁵²⁶

Similmente a ciò che potrebbe accadere tra umani postumani, «genital sexual practice become irrelevant to vampires»⁵²⁷. Il paradigma orale comprende sia una serie di atti intimi, tra cui il prosciugamento delle vittime e lo scambio reciproco di sangue atto a replicare nuovi adepti, che la semplice conversazione. Tale chiave di lettura viene suggerita da Maria Pramaggiore: «when dealing with creatures whose organ of choice of intersubjective encounters is the mouth, any verbal act takes on added significance, from Lestat's grandiose speeches to Louis's morose narration to Claudia's bratty rants»⁵²⁸. Anche l'intervista tra Lestat e Malloy è uno scambio orale: oltre a intessere un nuovo rapporto di tipo sociale, il colloquio tra i due porta d altre forme (metaforiche e non) di compenetrazione reciproca. A partire da una tale visione intima dell'attività orale si parlerà in seguito dell'importanza dello storytelling in *Interview with the Vampire e Byzantium*.

I vampiri del film fanno parte di una sfera sessuale liminale, ambigua, indefinita: «the vampires are androgynes, but their androgyny is an expression, not of increased sympathy and widened identity, but of indifference to everyone but themselves»⁵²⁹. L'assorbimento totale e totalizzante del sé si esprime attraverso atti di efferatissima e incurante violenza da parte di Lestat, nei continui "I want more" di Claudia, e nei lunghi momenti di autocontemplazione che affliggono sin dal primo momento Louis, destinato a una vita eterna dominata dal

⁵²⁶ Natasha Vita-More, *Sex and the Singularity*, <https://hplushmagazine.com/2009/10/09/sex-and-singularity/> (data di consultazione: 22/08/2019).

⁵²⁷ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 38.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, Chicago, Chicago University Press, 1985, p. 143.

terrore esistenziale. Nel mettere in scena il rapporto tra Louis e Lestat, Jordan non solo sfrutta l'importanza dell'oralità in termini comunicativi, ma ne enfatizza la relazione attraverso momenti di rapita e ineluttabile intimità. Tali sequenze filmiche sfidano i limiti convenzionali (e pre-postumani) tra il sé e l'altro, mettendo in discussione anche le norme sociali relative alla cosiddetta famiglia tradizionale. In questo caso, i luoghi geografici sono forieri di una sottotrama azzeccata e particolarmente felice, in quanto New Orleans è considerabile come diretta discendente di Parigi. E come le città in cui si svolge il plot, anche il rapporto tra Louis, Lestat e Claudia è molto ambiguo ma strettamente legato a una certa continuità spazio-temporale di tipo rizomatico. Il legame tra vecchio e nuovo mondo non è di tipo filiale, ma ricorda più la clonazione, la partenogenesi, il distacco di un corpo già formato da parte di un altro corpo, parimenti, già formato. Louis e Claudia sono stati "creati" da Lestat, che di conseguenza è per loro padre, madre, fratello e amante. Per Claudia Lestat e Louis sono figure genitoriali, ma in seguito svilupperà per Louis un senso di possesso nel momento in cui il seducente Armand cercherà di minacciare il loro legame. Le sfuriate di Claudia non sono più quelle di una bambina attaccata ai genitori, ma quelle di un'amante sopraffatta dalla gelosia. Per cercare di risolvere il conflitto, Louis converte Madeleine (Domiziana Giordano) in vampiro e la dona a Claudia. Tale gesto si ripercuote su Claudia che, imprigionata in un corpo di ragazzina, non soltanto non sente più alcun bisogno di una qualsivoglia figura materna, ma addirittura prova una rabbia cieca nei confronti del corpo avvenente e maturo di Madeleine, corpo che Claudia non potrà mai avere.

Prima di continuare l'analisi della pellicola, urge citare contestualmente alla sessualità in *Interview with the Vampire* la visione metaforica di uno dei mali più grandi che ha colpito indiscriminatamente, e per motivi diversi, sia i paesi in via

di sviluppo che quelli più industrializzati: l'AIDS. I vampiri, pallidi ed emaciati, "contagiano" gli esseri viventi attraverso lascivi e sensuali morsi al collo, suggellando un patto di non-vita irreversibile. Se in passato il vampirismo era assimilato alla minaccia della peste⁵³⁰, nell'epoca postmoderna diventa una perfetta metafora del virus e della sua massiccia diffusione. Sebbene Jordan non abbia mai avallato tale chiave di lettura, ribadendo che il libro è stato scritto alla fine degli anni Settanta, dunque in un periodo storico non ancora sopraffatto dal virus e conseguente sindrome, è anche vero che

il vampiro è ritratto come una figura solitaria e ghettizzata, socialmente pericolosa, perché foriera di una peste impossibile da evitare. Considerazioni riconducibili alla mentalità omofobica imperante dei primi anni Novanta, nei confronti di una generazione travolta dall'AIDS, vista come una minaccia per l'incolumità fisica e morale.⁵³¹

Associare il dibattito sull'omofobia alla rappresentazione dell'AIDS può essere riduttivo, come suggerito da Ellis Hanson in termini di "homosexual panic": «AIDS has helped to concretise a mythical link between gay sex and death [but] I have a suspicion that notions of death have been at the heart of nearly every historical construction of same sex desire»⁵³². Volgendo verso l'epoca del postumanesimo, quest'ultima riflessione sembra essere più puntuale e facilmente

⁵³⁰ Cfr. Michael Murphy, *Fear Dat New Orleans: A Guide to the Voodoo, Vampires, Graveyards & Ghosts of the Crescent City*, pubblicazione online, The Countryman Press, 2015.

⁵³¹ Fabiana Proietti, Alessia Spagnoli, Carlo Valeri, *Il buio si avvicina*, Roma, Dino Audino editore, 2007, p. 72.

⁵³² Ellis Hanson, "Undead", in Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Londra, Routledge, 1991, p. 324.

adattabile alle nuove frontiere della sessualità e permetterebbe una potenziale longevità dell'archetipo del vampiro anche entro narrazioni metamoderne.

I vampiri di Anne Rice e di Jordan, come molti altri della tradizione filmica e letteraria, hanno il dono dell'invisibilità: se minacciati, o in presenza di mortali, i vampiri possono dissolversi come nebbia e riapparire quasi istantaneamente altrove. Oltre a possedere il manto dell'invisibilità, i vampiri acquisiscono nuove modalità di visione. Maria Pramaggiore parla di «vampire vision»⁵³³ per descrivere l'effetto speciale adottato da Jordan che trasmette al fruitore il punto di vista di Louis immediatamente dopo la sua conversione in vampiro. Appena “nato”, Louis nota che una statua del cimitero inizia a muoversi: il tropo della “living statue” affonda le sue radici nelle tradizioni pagane e cattoliche, è ripreso dagli scrittori gotici come Horace Walpole, Ann Radcliffe e Henry James e, negli anni Ottanta del Novecento, divenne un vero e proprio fenomeno paranormale nei pressi della contea di Cork, in Irlanda. Questo piccolo dettaglio filmico è solo una parte del complesso tema della visione, affrontato da Jordan lungo tutta la pellicola e su diversi piani della narrazione. La «vampire vision» proposta dal regista collega la sfera sessuale radicale delle creature notturne a una lotta, ben più articolata, contro le leggi della natura. Fuori di metafora, non si può parlare di “visione naturale” in quanto il nostro modo di vedere le cose, come ci ricordano le teorie del postumanesimo e della mente estesa, non prescinde dalle costruzioni sociali. In altre parole, «aesthetic and social codes govern our experience of reality»⁵³⁴. La visione dei vampiri risulta “filtrata”, e sottolinea quanto il rapporto dialettico tra visibilità e invisibilità sia di fatto determinato da regole di rappresentazione più che dalle leggi della natura e dell'ottica. Nelle parole di

⁵³³ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 40.

⁵³⁴ *Ibidem*.

Julian Wolfreys, «the invisible [...] is what makes the visible possible»⁵³⁵. La comunità dei vampiri mette in dubbio le dinamiche della visione in quanto essi sono contemporaneamente visibili e invisibili, e tale paradosso si svela agli occhi dello spettatore sin dalle prime sequenze. L'incontro con il reporter viene orchestrato da Louis sfruttando le dinamiche della «vampire vision»: il vampiro infatti vaga per le strade buie della notturna San Francisco, e osserva i mortali rimanendo celato ai loro occhi. Nella scena di apertura di *Interview* la cinepresa si muove ad altezza sguardo, come un “occhio bionico” che cattura la massa umana che brulica per la strada, offrendo una prospettiva in prima persona che non si volta mai a guardare indietro i passanti, né si sofferma sui dettagli, sui visi o sulle espressioni. Ma per riuscire a farsi intervistare, Louis permette a Malloy di essere visto: «I watched you watching me», confessa Louis al giornalista quando i due, ormai al sicuro dagli sguardi indiscreti della folla, sono pronti per procedere all'intervista. La scena si sposta dunque da un ambiente esterno a uno interno, e Jordan ne approfitta per rendere ancora più palese la sfida che rappresentano i vampiri anche nei confronti delle leggi della fisica. Louis si muove all'interno della stanza con una velocità impercettibile all'occhio umano, il suo pallore del volto e le vene bluastre e sporgenti lo rendono perfettamente iscrivibile alla razza dei vampiri. Nel romanzo originale, però, Louis non compie nessuna materializzazione, in quanto viene riconosciuto come vampiro solo dal suo aspetto esteriore: «[a]nd the boy, staring up at the vampire, could not repress a gasp [...] “Dear God!” he whispered, and then he gazed, speechless, at the vampire»⁵³⁶. Nelle scene di predazione dei mortali da parte dei vampiri, la cinepresa di Jordan

⁵³⁵ Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny, and Literature*, op. cit., p. 85.

⁵³⁶ Anne Rice, *Interview with the Vampire: Book I of the Vampire Chronicles*. New York, Ballantine Books, 1976, p. 3.

non si concentra sul collo della vittima, né sulle fauci del vampiro o sul languore del corpo della vittima. A differenza del canone cinematografico, che vedrebbe questi tre elementi come protagonisti dell'inquadratura, il regista irlandese volge l'attenzione dello spettatore sugli occhi del vampiro, non su ciò che essi vedono. Ciò è particolarmente evidente nelle scene che ritraggono Lestat e Armand che, mentre si nutrono del sangue delle vittime, volgono gli occhi distraendosi dall'atto cruento che esercitano sulla preda verso il comune oggetto del desiderio, ovvero Louis. Tale strategia si rivela vincente nell'effettuare uno spostamento dell'attenzione del pubblico dall'oggetto (il corpo) all'azione (l'atto del guardare): «the effect of the camera's fixation on the vampire's eye directs attention away from the body and imbues the vampire with control and aggression, so that the vampire's swoon is displaced onto the audience»⁵³⁷, togliendo inoltre qualunque status al corpo della vittima.

Sebbene i corpi dei vampiri, potenziati e incorruttibili, coprono un ruolo prettamente dominante nella pellicola, la funzione di Louis come narratore risulta debole nei confronti di quella del suo intervistatore. Pur facendosi beffe della pretenziosità delle autobiografie, citando *David Copperfield*, Louis intende avere il controllo totale della sua narrazione, eppure la natura dialogica dell'intervista mette in discussione l'autorialità⁵³⁸ del vampiro: di fatto, è Malloy a "creare" la storia, sia in termini di struttura (ponendo le domande) che in termini di rilevazione (registrando su nastro le risposte). Con il totale disappunto di Louis, anche la presunta neutralità del dispositivo di registrazione non può e non riesce a garantire

⁵³⁷ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., pp. 155-156.

⁵³⁸ Come già affrontato nei capitoli teorici di questa tesi, è evidente che la questione autoriale non sia affatto marginale per Neil Jordan, e in particolare in questi due testi filmici ne rileviamo una chiave di lettura fondamentale.

la notazione della storia alle sue condizioni: Malloy, infatti, non trae nessun avvertimento né monito dal racconto del vampiro, anzi lo interpreta erroneamente come un invito a unirsi alla congrega. Minando ripetutamente lo status di narratore coperto da Louis, Jordan risponde a una precisa ansia postmoderna: «the essential precariousness of the aesthetic order itself»⁵³⁹. Come succede in *The Dream of a Beast*, è difficile comprendere se il narratore ha il controllo sulla storia, o viceversa. Nelle ultime sequenze del film, Malloy fugge dall'intervista e attraversa il Golden Gate Bridge ascoltando la cassetta contenente la cronaca del vampiro Louis, quando all'improvviso Lestat plana dall'oscurità nella Mustang rossa decappottabile sulla quale sfreccia il giornalista. Dopo essersi lamentato a gran voce dell'infima qualità della versione della storia di Louis, ormai considerata come una semplice voce registrata, Lestat promette di riscrivere la narrazione dell'esistenza dei vampiri. Le sue parole sminuiscono la testimonianza di Louis, dai toni pacati e sensibili di un essere dilaniato tra natura umana e abominio, e sottintendono una continuazione della specie anche attraverso la conversione di Malloy, l'ultimo legame tra Louis e il mondo dei mortali, in vampiro.

Il terzo e ultimo elemento che si vuole prendere in esame in questa sede è l'importanza ipermediale che ricopre il *Théâtre des vampires*. Parlando della recitazione adottata da Stephen Rea per interpretare il vampiro Santiago, Jordan afferma che Rea «based his stuff on the *Comédie Française*. He took these *Comédie Française* videotapes and looked at them all»⁵⁴⁰. Alla corte dei vampiri parigini, il teatro è una *performance* atta a intrattenere i mortali che, sospesi tra realtà e finzione, applaudono alle uccisioni di giovani e avvenenti vittime. Dopo

⁵³⁹ Vijay Mishra, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 256.

⁵⁴⁰ Mario Falsetto, "Conversation with Neil Jordan, 1997" in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan: Interviews*, op. cit., p. 24.

un breve scambio di battute morali inizia il rituale che, come quello perpetrato da Lestat nei confronti di Louis, è puramente brutale e misogino. Nel film, una ninfa dai capelli rossi viene trascinata sul palco e accolta dal “buffone” con sberleffi e umiliazioni. In seguito, la protagonista della messinscena viene denudata e dileggiata di fronte a un pubblico eccitato che, per Emer e Kevin Rockett «goes beyond a critique of the dominant visual (and cinematic) practices of objectification of the woman»⁵⁴¹. È Armand a concludere l’ultimo atto, uccidendola e lasciando il corpo esanime ai suoi compagni, che ne banchetteranno al calare del sipario. Nel momento in cui Armand solleva la ragazza che ha appena esalato il suo ultimo respiro, lo spettatore può cogliere un riferimento al gesto di Louis quando, mietuta la sua prima vittima, esce di casa tenendola nello stesso modo di fronte ai suoi schiavi, mostrando per la prima volta la sua natura vampiresca.

Per il suo personale teatro dell’orrore, Jordan trae ispirazione dal *Grand Guignol*, un ambiente di arte performativa peculiare della capitale francese, in attività dal 1896 al 1962. «The graphic manner in which the plays were enacted involved the foregrounding of moments of torture, mutilation, surgery and execution»⁵⁴². Gli spettacoli, divenuti ben presto popolari, attirarono un pubblico di *habitué* noti come “Guignolers”, devoti amanti della brutalità e della violenza. Dagli studi di Mel Gordon, esperto del genere, emerge che in totale il *Grand Guignol* di Parigi e altre produzioni teatrali simili, proponevano agli assetati spettatori oltre 1200 pièce diverse che affrontavano i temi più disparati. Per avere un quadro tangibile della diffusione di tale genere teatrale e dell’ampiezza del

⁵⁴¹ Emer Rockett, Kevin Rockett, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, op. cit., p. 157.

⁵⁴² Ian Conrich, “The *Friday the 13th* Films and the Cultural Function of a Modern Grand Guignol”, in *Horror Zone*, Londra, New York, Tauris, 2010, p. 173.

ventaglio di proposte, basti pensare a Maxa, l'attrice più amata e apprezzata dal *Grand Guignol*. Durante la sua relativamente breve ma intensa carriera, scrive Gordon,

she was murdered more than 10,000 times and in some 60 ways. A few examples: devoured by a ravenous puma, cut into 93 pieces and glued back together, smashed by a roller-compressor, burnt alive, cut open by a travelling salesman who wanted her intestines; she was also raped over 3000 times . . . [it was] calculated that on the stage, Maxa cried "Help!" 983 times, "Murderer!" 1,263 times, and "Rape!" 1,804 and 1/2 times.⁵⁴³

Per stemperare i toni, le terribili esecuzioni teatrali venivano intervallate da momenti di humor nero o scenette comiche. Il teatro del *Grand Guignol*, una cappella sconsecrata di un convento giansenista, ha mantenuto le sculture e le incisioni lignee del soffitto e delle porte che appartenevano allo stile architettonico precedente, dando alla *venue* un'atmosfera squisitamente gotica e suggestiva. Pur adottandone sia l'estetica che la tipologia di violenza esposta al pubblico ludibrio, il *Théâtre des vampires* di *Interview with the Vampire* differisce dal *Grand Guignol*, in quanto quest'ultimo si limita a trattare di «sensationalistic plots and the exploitation of their audience's visceral curiosity [...] in a way, they acted as fantasy substitutes for the guillotine and its public executions»⁵⁴⁴. Nella sua rielaborazione creativa, il *Théâtre des vampires* e degli orrori di Jordan ricorda anche il *Théâtre de la Cruauté*, associato alla figura di Antonin Artaud e al periodo avanguardista. Come in un processo alchemico, dove elementi di varia natura coesistono in un'unica, meravigliosa materia, il *Théâtre de la Cruauté* «makes use

⁵⁴³ Mel Gordon, *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 26.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 7.

of all theatrical elements, thus reverting to a primitive and metaphysical theater that is not based on plot or psychology, but on a latent state of chaos and cruelty that has to burst the chimera of narration»⁵⁴⁵. Le immagini truculente ed efferate permettono al fruitore di raggiungere uno stato mentale atto a comprendere una panicità simile a quella auspicata dalle teorie postumane, «where body and mind have merged, where the mind is being carnalized and the body spiritualized»⁵⁴⁶. L'obiettivo teorico del *Théâtre de la Cruauté* consiste nel colmare il divario tra corpo e linguaggio, tra le parole e le cose, superando una visione binaria del mondo e della natura umana. In un universo che va al di là delle leggi del bene e del male, la logica e la razionalità non trovano più posto.

In un'esperienza teatrale a metà strada tra tradizione gotica grandguignolesca e avanguardia metafisica, la questione della «vampire vision» in contrapposizione alla “visione naturale” dell'essere umano emerge con forza. Gli “attori” mettono in scena la consunzione morale e fisica dei mortali, ma solo Louis e Claudia, che assistono allo spettacolo insieme ad altri vampiri, riescono a vedere oltre l'artificio scenico e comprendere la realtà violenta dello spettacolo. Il pubblico mortale rimane legato al principio aristotelico della catarsi, senza rendersi conto che ciò che accade sul palco non è più una mera rappresentazione. In questo gioco di scatole cinesi, dove lo spettatore del film guarda allo spettatore del teatro che (non) guarda gli attori teatrali, è possibile rintracciare una critica della quarta parete e della relativa illusione di sicurezza che fornisce al fruitore⁵⁴⁷:

⁵⁴⁵ Laurens De Vos, *Cruelty and Desire in the Modern Theater*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2011, p. 50.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 60.

⁵⁴⁷ Per il discorso sulla rottura della quarta parete nel teatro si rimanda alle teorie brechtiane in John J. White, *Bertold Brecht's Dramatic Theory*, New York, Camden House, 2004. Per una definizione di quarta parete, cfr. il lemma “Fourth wall” in Patrice Pavis, *Dictionary of the*

LOUIS: «Vampires who pretend to be humans pretending to be vampires»

CLAUDIA: «How avant-garde!».⁵⁴⁸

In questa scena, inizialmente la cinepresa si pone esattamente in corrispondenza della quarta parete: inquadra il pubblico, composto per la maggior parte da mortali rapiti e divertiti dallo spettacolo, dal punto di vista degli attori; e inquadra gli attori, con le scenografie e gli effetti speciali a stento nascosti da pareti di cartone, in una fotografia d'insieme. Il regista però interviene suggerendo che ciò che l'occhio umano può vedere è fortemente limitato, e dipende da una serie di variabili che comprendono non solo l'angolatura, ma anche il contesto e il soggetto. Dopo il buffo teatrino di Santiago, un omaggio alla *Commedia dell'arte* italiana, il tono della performance prende una piega lugubre: Jordan inquadra in primissimo piano, singolarmente, Louis e Claudia, concentrandosi sulle espressioni di pena e disgusto dei vampiri che conoscono già il finale della pantomima. La cinepresa segue i movimenti scomposti della giovane, incredula e indifesa, che viene spinta da Santiago tra le grinfie dei mostri avvolti da mantelli neri traslucidi (una citazione dal *Nosferatu* di Murnau), intervallando i primissimi piani di Louis e Claudia e le facce del pubblico ancora aggrappate alla sicurezza infusa dalla quarta parete. Le immagini dell'ultima, straziante scena, si spostano dal punto di vista dello spettatore del teatro alla ripresa aerea adottando la tecnica del *reframing*: diviene dunque ben visibile che il corpo esanime della preda viene accerchiato dai vampiri, come scarafaggi intorno a una carcassa. La tecnica del *reframing*,

afforded by camera movement and the shifting of position of the figures, is designed to consummate dramatic situations, end sequences, and connect different

Theatre: Terms, Concepts and Analysis, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1998, p. 154.

⁵⁴⁸ Nelle parole di Louis, che assiste allo spettacolo teatrale.

phases of the emblematic tableaux in relation to the setting, to the frame, and to each other.⁵⁴⁹

La scelta di allontanare il punto di vista da un fruitore individuabile (sia umano o vampiro) in continuità con la scena in atto è dunque una precisa scelta stilistica. «Acts of seeing always imply acts of not seeing, and this relationship obeys a medium-specific configuration. Furthermore, as this performance makes evident, mortal vision is not synonymous with knowledge or truth»⁵⁵⁰.

***Byzantium* (2012)**

Nel suo studio sui testi filmici della postmodernità, Cristina Degli-Esposti evidenzia come questi si avvalgano di «strategies of disruption like self-reflexivity, intertextuality, bricolage, multiplicity, and simulation through parody and pastiche»⁵⁵¹. La studiosa rimarca la presenza di «organizational systems»⁵⁵² che si traducono in ipertesti ricchi di collegamenti, rimandi ed echi che si estendono oltre i limiti della narrazione⁵⁵³. Sotto questo punto di vista, il film *Byzantium* si inserisce pienamente entro l'estetica postmoderna dominante (e ben nota a Neil Jordan) e si rivela una seconda opportunità per il regista nella rielaborazione dell'archetipo del vampiro. Soffermandosi meno sull'aspetto esteriore e sulle capacità postumane delle creature della notte, le vampire di

⁵⁴⁹ Noa Steimatsky, "Photographic *Verismo*, Cinematic Adaptation, and the Staging of a Neorealist Landscape", in Robert Stam, *A Companion to Literature and Film*, op. cit., p. 220.

⁵⁵⁰ Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, op. cit., p. 42.

⁵⁵¹ Cristina Degli-Esposti, *Postmodernism in the Cinema*, New York, Oxford, Berghahn Books, 1998, p. 4.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ La questione dell'ipertestualità è stata ampiamente affrontata nella compagine teorica di questo lavoro di tesi, ai quali si rimanda per approfondire.

Byzantium rappresentano lo spirito critico e la messa in discussione dello *status quo* tipica del postmodernismo. Se Louis e Lestat vivono la loro condizione di post-umanità senza alcuna inibizione, Eleanor e Clara intendono riscattarsi dalle narrazioni canoniche e dalla linearità del pensiero, inefficaci come il nastro contenente la registrazione di Malloy, e lasciano aperta al fruitore la domanda: in un prossimo futuro della narrazione, saranno ancora valide queste “strategies of disruption” e questi “organizational systems”⁵⁵⁴?

Eleanor è una giovane vampira di sedici anni, tranquilla e riservata, che placa le sue inquietudini scrivendo, scartando e riscrivendo il racconto della sua esistenza peregrina. Il diario, martoriato come la sua anima, spesso viene anche fisicamente distrutto dall'autrice, che ne strappa le pagine donandole al vento. Nella scena di apertura del film, l'anziano Robert Fowlds (Barry Cassin) raccoglie una delle pagine strappate del diario di Eleanor e, affascinato dalla storia, decide di incontrare la tormentata autrice di quelle righe. Fowlds comprende che Eleanor è una vampira, ma ciononostante «there comes a time when secrets should be told»: i due si incontrano nella casa di Fowlds, e quest'ultimo le confessa il suo amore disperato per la moglie di suo fratello e, ormai vecchio e stanco, esprime il suo desiderio di porre fine alla sua esistenza. Eleanor, commossa dal racconto, concede l'eutanasia a Fowley in un atto di carità e beve il suo sangue dalle vene dei polsi.

⁵⁵⁴ In questa sede, per questioni di coerenza, si vuole affrontare il tema del metamodernismo in maniera limitata ma con cognizione di causa. Neil Jordan è uno degli autori del postmodernismo irlandese tra i più eclettici ed efficaci nel saper tessere intrecci narrativi forti e ramificati tra loro; per la sua estrema sensibilità è riuscito a intercettare tematiche e *films rouges* che contengono in potenza delle propagazioni atte al futuro della narrazione e, pertanto, possono essere viste da una lente non dissimile da quella avallata dal metamodernismo teoretico.

Come in *Interview with the Vampire* e numerosi altri testi scritti o diretti da Neil Jordan, anche i protagonisti di *Byzantium* ricoprono all'interno del plot il ruolo di narratore. In questo caso, Eleanor tende a raccontare una realtà nascosta o celata dal tempo, incredibile e a tratti indicibile. È la sua storia, infatti, a pesare sulla coscienza e, come un postmoderno Ebreo Errante, cerca di espiare le sue colpe attraverso la scrittura. Ma la perturbante incomunicabilità della storia fa sì che nessuna testimonianza può sopravvivere, ed Eleanor, così come è costretta a scrivere, è altrettanto costretta a distruggere i fogli del suo diario. Sopraffatta dalle circostanze, Eleanor «is not exactly an active agent. It is not that she never acts but that when she does she is reactive: it is because she has been acted upon that she must take action»⁵⁵⁵. Se sin dalle prime battute della pellicola il personaggio di Eleanor si delinea come sensibile e gentile, anche le prime scene di Clara sono rivelatorie del suo carattere: la vampira lavora in uno strip club come *private dancer*, e viene riconosciuta per caso da un altro vampiro, Warner (Thure Lindhart). Per qualche ragione non ancora nota allo spettatore, tra i due inizia una disputa e Clara comincia a scappare per le vie buie, molto simili ai sobborghi londinesi di *Mona Lisa*, attraversando negozi, locali notturni e arrampicandosi sui tetti della città addormentata. Quando Werner raggiunge Clara, appare evidente che i due hanno qualcosa di irrisolto che coinvolge Eleanor e la sua conversione a vampiro: stanca di una lotta che dura secoli, Clara si vendica e uccide Werner. Clara porta il cadavere del vampiro nel suo decadente appartamento, lo cosparge di benzina e gli dà fuoco. Per Eleanor e Clara, l'unica via d'uscita è la fuga. Le due donne-vampiro raggiungono un villaggio sulla costa meridionale dell'Inghilterra, un luogo misteriosamente familiare per Eleanor. Quest'ultima

⁵⁵⁵ Paul McGuirk, *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*, Dalkey, Kalergo, 2016, p. 269.

rimane profondamente turbata dal suo déjà vu e, pensosa, si dirige verso un hotel sul mare. La pragmatica Clara inizia a pensare alle necessità della sua bizzarra famiglia, cercando di inserirsi nel mercato della prostituzione locale, e incontra Noel (Daniel Mays), uno scapolo con tendenze suicide la cui attività alberghiera è colata a picco dopo la morte della madre alla quale era particolarmente affezionato. Per Clara, Noel rappresenta una potenziale opportunità da sfruttare per sopravvivere, e da semplice cliente occasionale Noel ospiterà Clara e “sua sorella” Eleanor all’interno dell’hotel abbandonato all’incuria e alla salsedine, dall’evocativo nome di Byzantium. Avendo a disposizione uno stabile in cui poter ampliare le proprie attività, Clara assolda sempre più ragazze prelevandole dalla strada e facendole lavorare per lei, ma prima occorre sbarazzarsi della concorrenza rappresentata dal *pimp* locale, Steve (Glenn Doherty). Nel frattempo, la solitaria e pensosa Eleanor incontra Frank (Caleb Landry Jones), un suo coetaneo affetto da leucemia. Quando Eleanor si iscrive al liceo locale, il rapporto con Frank comincia a incrinarsi: fidandosi dell’amico Eleanor affida a Frank un capitolo del suo diario, che ne rimane fortemente colpito tanto da consegnarlo al professore di scrittura creativa, Kevin Minton (Tom Hollander). Il manoscritto passa rapidamente di mano in mano, e se per Frank e la preside il testo rappresenta un pezzo sopraffino di letteratura fantastica, «as if Edgar Allan Poe and Mary Shelley got together», in realtà il capitolo del diario descrive minuziosamente il travagliato percorso che portò Eleanor e Clara a diventare vampire. Tutto ha inizio in epoca napoleonica, quando la giovane e innocente Clara incontra due ufficiali della Royal Navy, il mite ufficiale Darvell (Sam Riley) e il libertino capitano Ruthven (Johnny Lee Miller). I due commilitoni si contendono le grazie immacolate della splendida Clara, ma il timido approccio di Darvell non può competere con l’irruento Ruthven, che concupisce Clara, traendola in inganno e stuprandola senza scrupoli. Non contento del trauma emotivo e fisico della giovane, Ruthven si riveste in fretta

e getta con fare sprezzante una moneta sul letto accanto alla giovane: le ha appena insegnato una professione, la più antica del mondo. Clara rimane incinta, forse proprio di Ruthven, e la piccola Eleanor viene immediatamente affidata dalla madre a un orfanotrofio. La vita di stenti e violenza che conduce Clara la porterà ad ammalarsi di tubercolosi, e un giorno il fautore del suo triste destino ritorna al bordello dove Clara vive e lavora. La giovane scopre per caso che Ruthven si era impossessato delle terre e degli averi di Darvell, che si credeva fosse morto in battaglia. In realtà Darvell non era morto, ma aveva raggiunto il luogo segreto di una confraternita di vampiri diventando uno di loro. L'immortale Darvell, scoperto il tradimento dell'amico, ha continuato a dare la caccia a Ruthven. Per far parte della confraternita, occorre salpare verso un'isola sperduta e flagellata dai venti e raggiungere il vestibolo di un'eremita abbarbicato tra le rocce, dove l'aspirante vampiro abbandona la sua vita mortale per rinascere immortale. Dopo un'animata discussione, i sentimenti di Darvell non sono di vendetta, ma di riconciliazione: l'ufficiale non-morto vuole infatti donare a Ruthven il segreto dell'immortalità e iniziarlo ai riti della confraternita. Sarà Clara, disperata a causa della sua malattia terminale che potrebbe trascinarla nella tomba abbandonando la figlioletta al suo destino, a prendere il posto nella confraternita, che in «a feminist twist to the usual run of vampire lore»⁵⁵⁶, è composta esclusivamente da uomini. La confraternita, venuta a conoscenza dell'increscioso accaduto, inizia a perseguitare l'unica donna-vampiro della congrega, ritenendola una minaccia alla “purezza” della razza. Come se non bastasse, Ruthven riesce a rapire Eleanor dall'orfanotrofio, la stupra e le fa contrarre la sifilide, il morbo che sta lentamente uccidendo Ruthven e che per Clara risuona come una condanna a morte nei confronti della figlia. In un ultimo, disperato gesto di amore materno, Clara porta

⁵⁵⁶ Paul McGuirk, *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*, op. cit., p. 273.

Eleanor presso l'isola misteriosa per salvarla dalla corruzione della carne e farla “risorgere” come vampiro.

Byzantium è un adattamento cinematografico di *A Vampire Story*, una pièce teatrale scritta da Moira Buffini che ha come protagonista una giovane donna, anoressica e con problemi mentali, rinchiusa in un ospedale psichiatrico. Nel 2008 Steven Woolley, produttore storico e amico di Neil Jordan, assiste allo spettacolo teatrale di Buffini e le chiede di tradurlo in sceneggiatura cinematografica, integrando però gli aspetti di un horror realistico al plot originale. Woolley passò la sceneggiatura a Jordan, che si dichiarò immediatamente interessato e disponibile alla regia nonostante fosse ancora impegnato nell'ambizioso progetto di *The Borgias*. Per Jordan è una seconda opportunità per dirigere sul set dei personaggi afferenti all'archetipo del vampiro:

if you look into various cultures, they all have their own mythology of the revenant. In Ireland, they are called the *neamh-mairbh* – or the walking dead. So the idea that we could come up with a different creation myth made it worth attacking the idea, even in the midst of the current vampire-madness on our screens.⁵⁵⁷

Sebbene a tratti aspramente contestato dalla critica, in quanto considerata una pellicola troppo convoluta, non risolta, «a slightly frustrating picture: full of brilliant things, but hampered with at least three split personalities»⁵⁵⁸, *Byzantium* si inserisce in un periodo storico entro il quale, soprattutto in ambito cinematografico, la figura del vampiro ha dominato le scene. Per Paul McGuirk, tali ultime pellicole «generally lack anything that might be regarded as narrative

⁵⁵⁷ Trevor Johnston, *Between the Lines*, in «Sight & Sound», vol. 23, n. 6, giugno 2013, p. 30.

⁵⁵⁸ Donald Clarke, *Review: Byzantium*, in «The Irish Times», 31/05/2013, <https://www.irishtimes.com/culture/film/review-byzantium-1.1411828> (data di consultazione: 07/09/2019)

depth, psychological complexity, or visual interest. All this would seem to mean that the genre has been progressively trivialized and, in the process, somewhat exhausted»⁵⁵⁹. Si vuole partire da questo dettaglio per portare avanti un discorso sul postmodernismo, entro il quale *Byzantium* rientra in maniera puntuale e precisa, ma che di fatto oggi sembra aver esaurito la sua traiettoria e portata epistemologica: nelle parole di David Rudrum e Nicholas Stavis, «the postmodern river, it would seem, is drying up»⁵⁶⁰. Ciononostante, è possibile ancora oggi apprezzare le soluzioni narrative tipiche della postmodernità e che caratterizzano il film, quali il rimando intertestuale, il citazionismo autoreferenziale dello storytelling e, nello specifico, dell'atto della scrittura, per rielaborare la rappresentazione misogina della donna-vampiro all'interno del canone letterario e cinematografico nell'ottica femminista.

Contemplare l'intertestualità come chiave di lettura di *Byzantium* risulta una scelta vincente, come suggerito dalla scelta dei nomi dei personaggi che evocano alcune pietre miliari della letteratura inglese e irlandese. A partire dal malefico Ruthven, che prende il nome dal protagonista del *Vampyre* (1819) di John Polidori, amico e medico personale di Lord Byron; il personaggio di Darvell, invece, porta lo stesso cognome del protagonista di *Fragment of a Novel* (1816), il romanzo incompiuto che Byron presentò alla goliardica gara di scrittura creativa presso Villa Diodati, sul lago di Ginevra, alla quale parteciparono Mary Shelley, Percy Shelley e lo stesso John Polidori. L'attore che presta il volto a Darvell, Johnny Lee Miller, aveva precedentemente interpretato il ruolo del poeta Byron

⁵⁵⁹ Paul McGuirk, *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*, op. cit., p. 266.

⁵⁶⁰ David Rudrum, Nicholas Stavis, *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, New York-Londra-Nuova Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2015, p. 9.

nello sceneggiato omonimo prodotto dalla BBC nel 2003, aggiungendo ulteriore risonanza intertestuale al personaggio e agli occhi del fruitore. Un esempio ancora più allusivo di tale strategia è l'adozione di Clara del soprannome "Camila", che non può non ricordare la *Carmilla* (1871) di Sheridan LeFanu. Tale citazione "monca" o semplicemente storpiata, è anch'essa un rimando intertestuale: Carmilla, infatti, spesso adottava degli alias anagrammando le lettere del suo nome (ad esempio, "Marcilla" o "Mircalla"). Una menzione particolare va riservata al titolo della pellicola, *Byzantium*, un riferimento diretto e inequivocabile ad almeno due testi poetici di William Butler Yeats, *Sailing to Byzantium* (1928) e *Byzantium* (1930). I componimenti sono accomunati da una riflessione sul tema dell'immortalità umana e sulle età dell'uomo che si susseguono di generazione in generazione entro le mura della città antica di Bisanzio. Se è il corpo a venir meno e vacillare schiacciato dal tempo che passa, per Yeats è la mente a combattere il passare degli anni e a rimanere giovane. Per i vampiri, la questione si ribalta: il corpo rimane inalterato, ma la corruzione dello spirito e della mente prosegue lungo tutto l'arco temporale destinato ai non morti. Questo tipo di intertestualità che alterna rimandi "imperfetti" ad altri più espliciti sembrerebbe aprire un dialogo tra *Byzantium* e i testi precedenti, appartenenti al canone della letteratura gotica inglese e alla poesia irlandese, lasciando spazio non solamente alla tradizione, ma anche a tutti gli altri testi che si interpongono, siano essi più o meno fedeli ai testi fonte, in un'operazione fortemente intersemiotica.

Per comprendere in che modo tale intertestualità può funzionare all'interno di un testo inscrivibile nella cinematografia postmoderna, è necessario attingere ad alcune teorie che potrebbero avvicinare tale pratica agli studi femministi. Questo passo in avanti potrebbe mettere in evidenza quali pratiche della postmodernità potrebbero avere ancora una certa validità all'interno del dibattito

metamodernista. Secondo Catherine Constable, il modello di estetica postmoderna che negli anni si è imposto nell'ambito dei *film studies* pone le basi sul concetto di «nihilistic postmodernism»⁵⁶¹ come postulato da Fredric Jameson. Tale nichilismo deriva dal fatto che le linee di demarcazione che caratterizzano l'epoca postmoderna sono tutte o quasi riconducibili alla perdita o alla morte (una su tutte, la “morte dell'autore” di Barthes). Tuttavia, una tale definizione di postmodernismo è ridondante e tautologica, «is a self-fulfilling prophecy because it effectively set up the limits of what the viewer is prepared to see in any given postmodern film»⁵⁶². La proposta di Constable consiste in un'alternativa a questa retorica del nichilismo, privilegiando un approccio che attinge agli «affirmative postmodernisms»⁵⁶³ di Linda Hutcheon. Per Matthew Denny, tale approccio potrebbe rivelarsi compatibile con le teorie femministe rispetto a quello avanzato da Jameson, fornendo uno strumento di analisi efficace «to analyse the ways in which Byzantium deploys postmodern intertextuality in the pursuit of feminist critique»⁵⁶⁴. Per Linda Hutcheon il postmodernismo «at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces of the twentieth-century western world»⁵⁶⁵, creando un apparente paradosso che accomuna i processi critici del postmodernismo alla necessità delle teorie

⁵⁶¹ Catherine Constable, *Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood's Aesthetics*, New York, Wallflower Press, 2015, p. 45.

⁵⁶² Catherine Constable, “Postmodern Cinema”, in Edward Branigan, Warren Buckland (ed.) *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, op. cit., p. 381.

⁵⁶³ Catherine Constable, “Postmodernism and film”, in Steven Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 53-54.

⁵⁶⁴ Matthew Denny, ““In Celebration of Her Wickedness?”: Critical Intertextuality and the Female Vampire in Byzantium”, in Samantha Holland, Robert Shail, Steven Gerrard (ed.), *Gender and Contemporary Horror in Film*, Emerald Publishing, formato ebook.

⁵⁶⁵ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londra, New York, Routledge, 1989, p. 11.

femministe «to inscribe first – and only then subvert»⁵⁶⁶. A partire dai processi di inclusione e sovversione, che si delineano entro il postmodernismo come lineari (nello specifico, a partire dall'inclusione verso la sovversione), si possono rintracciare le due polarità che per Vermeulen et al. costituiscono una delle caratteristiche del metamodernismo: «this oscillation could be said to be shorthand for the dominant way in which the various senses of a bend are manifest in today's artistic representations, cultural mediations and political discourses»⁵⁶⁷. Il dibattito è senza dubbio ancora aperto e fecondo, ma in termini di eredità appare evidente che le pratiche intertestuali tipiche del postmodernismo potrebbero riemergere anche entro le narrative del metamodernismo sotto forma di *loop* e ridondanze.

Come già accennato in precedenza, la narrazione dei personaggi femminili per loro voce è il fulcro narrativo di *Byzantium*. Ciò è palesemente riscontrabile nell'operazione di scrittura intrapresa da Eleanor, ma anche il modo di raccontarsi che caratterizza il personaggio di Clara ha la sua eco nelle trame narrative del testo filmico, in quanto fa da esatto controcanto a Eleanor: se la figlia è alla spasmodica ricerca della verità, la madre vive circondata da una fitta rete di menzogne che la protegge dal mondo misogino che la circonda. La storia di Eleanor non viene “detta” perché la sua “voce” non è considerata valida in quanto sia lei che Clara rimangono inquadrare nei ruoli che la narrazione maschile dominante ha assegnato loro. Identificare il narratore con il tipo di narrazione prodotta non soltanto potrebbe suggerire una connessione tra scrittura e identità, ma mette anche in rilievo il ruolo della narrazione nel plasmare e determinare l'esperienza del reale.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 37.

⁵⁶⁷ Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londra, New York, Rowman & Littlefield, 2017, p. 6.

L'intertestualità mette in relazione gli elementi esterni evocati in *Byzantium*, ma è l'autoreferenzialità dei processi di scrittura e riscrittura che permette al film di elaborare tali input in maniera creativa, fornendo nuovi orizzonti allo spettatore. È possibile sfruttare le teorie di Hutcheon sui processi di inclusione/sovversione peculiari sia del postmodernismo che degli studi femministi per inquadrare il tema di scrittura/riscrittura presente in *Byzantium*. Scrivendo il suo diario, Eleanor «performs the process of Subjectivity»⁵⁶⁸: questa si rivela inizialmente un'impresa infruttuosa, in quanto la sua storia rimane muta e ciò ricade anche sulla sua autostima. Le cose peggiorano quando il diario di Eleanor viene condiviso, la sua storia considerata come allegorica, la sua soggettività vista come malata, distorta, «dark, passionate, violent, sick, brilliant» come il suo manoscritto. È evidente che il problema non è la testimonianza della vita di Eleanor, ma il quadro entro questa viene interpretata: la società contemporanea non dispone degli strumenti e dei framework entro i quali comprendere una storia di tale portata, senza deriderla, sminuirla, ridurla a caso clinico. Tale considerazione parte da un'analisi già presente nelle teorie femministe che vedono nelle pratiche di «parody [and] rewriting [...] one option which postmodernism offers feminist artists in general, but especially those who want to work within the visual arts, overtly contesting the male gaze»⁵⁶⁹. Non sembrerebbe un rimando casuale, data la semiosfera entro cui si sta lavorando, quello afferente alla riscrittura femminista operata da Angela Carter: *The Company Of Wolves* è solo una delle favole riscritte da Carter «in which she shows a deep insight into the real fascinations for real becomings»⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Matthew Denny, “‘In Celebration of Her Wickedness?’: Critical Intertextuality and the Female Vampire in *Byzantium*”, in Samantha Holland, Robert Shail, Steven Gerrard, *Gender and Contemporary Horror in Film*, op. cit.

⁵⁶⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 151.

⁵⁷⁰ Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film theory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 164.

In un discorso più ampio, che prescinde dalle teorie femministe, è anche vero che il narratore/autore postmoderno «thinks less of writing originally, and more of rewriting»⁵⁷¹, ed è solo alla fine del film che Eleanor abbandona il suo passato e scarta il diario, pronta a scrivere una nuova narrazione e, di riflesso, di creare una nuova sé. Questo atto liberatorio è particolarmente ambiguo, in quanto può rappresentare una rinuncia alla narrazione canonica, misogina e repressiva (atto, quindi, inscrivibile nel paradigma postmoderno), dall'altro potrebbe essere un gesto autoreferenziale da parte di Jordan, nell'intenzione di esplorare nuove forme di narrazione plastiche. Le strategie narrative postmoderne dell'intertestualità e della riscrittura sono «a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context»⁵⁷², che si riflettono sulle nuove forme di narrazione metamoderne «characterised by oscillation rather than synthesis, harmony, reconciliation and so on»⁵⁷³.

⁵⁷¹ Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 135.

⁵⁷² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, p. 118.

⁵⁷³ Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, op. cit., p. 6.

Appendice 1

Intervista a Declan Kiberd

[Maria Elisa Salemi] Professor Kiberd, thank you for being here. Would you please tell me something about Neil Jordan's background, his life before the success, his beginnings as a writer?

[Declan Kiberd] I know Neil Jordan very well, when we were boys we went to the same primary school from the age of five at the Belgrove School, one of the teachers was John Mc Gahern, the famous Irish writer, which of course came later, and then in secondary school, the St. John College, with [Seamus] Heaney. I can tell you something about Neil's family background... I'm sure you've often heard, once or twice by himself, that he is part of the generation right after Joyce and Yeats.

[MES] Yes, indeed there are too many books about him that introduce Neil Jordan's works by spending a couple of sentences about this parallelism between him and Joyce, especially concerning Jordan's short stories.

[DK] There is one reason of course that he changed to movies, like some other writers. He had the chance to work with John Boorman, and other people interested in films, but I think he was grateful to movies at that time because he felt the pressure of Joyce especially, and the literary tradition, almost overwhelming, almost suffocating, and it's strange because I think in the 1970s he published *Night In Tunisia*, he was reacting against the stereotypes of the older Ireland, for example one of the stories is mocking De Valera throughout his funeral. Here's an interesting point of view: when we were in secondary school, me and Neil, we were in a debating society, and he kept the minutes, he wrote the

records of every meeting that we used to read aloud at the start of the next meeting. They were very funny, he was always doing mischievous portraits of the other boys, and even of the teachers.

[MES] This is why he is so good at sketching characters in his stories.

[DK] I remember at one point, in one of those minutes, he compared De Valera, who was of course the President of Ireland, a revered figure from Irish History, but also a figure like Yeats and Joyce, who was smothering the ambition of young people because he was too strong, and Neil compared in the minutes of the school to a character in cartoons called Mr Magoo: he is so blind, he used to walk into lampposts. He couldn't do it now because it's politically incorrect. I remember him reading out the minutes which referred to the fact that De Valera was severely blind and called him President Magoo, and there was a man from the television station, because we always had a star guest, chairing the debate, and he interrupted the minutes, which was a very strange thing, because normally there was a read and account, and he said «I am sure, young man, that Mr De Valera would say: “there are various kinds of vision”!» This would have been about 1968, the great year of the students' uprising, and we were still in secondary school, and I often told that I read that short story about De Valera, and the passing of De Valera and all of that old faces of Irish history.

[MES] Can you tell me something about his family's political background, their point of view?

[DK] Jordan came from a family which was within the politics of Ireland, Fine Gael rather than Fianna Fáil⁵⁷⁴, they supported Michael Collins, and the Fine Gael party that derived from his movement, would have been critical of De Valera, so even as a school boy, Neil was making jokes, making fun about De Valera, and of course this continued right into his movie maker career. Because if you look at the way Collins and De Valera are depicted in the film, [Alan] Rickman who portrayed De Valera, he was a very good actor, but he mocks his body movements of a more elderly Dev, and makes him walk like he walked later as an old man, it doesn't look like the young Dev as in the film, even though he is quite young. And of course, this is because Collins has to look like the hero. I remember my mother and Neil's mother were volunteer cleaners in the local catholic church for the parish priests, they would go one day per week, and polish and clean the floors and the pillars. One day, when the film came out, Neil's mother said to my mother: «oh my god, my son has just finished making a film, and I think it will cause another civil war». My mother was very interested in this, because she actually shared Jordan's politics, my mother would have been pro-Collins, rather than Dev. She went to the film with me and my wife, and I remember when we came out of the film, the first thing you see in front of the Savoy cinema in Dublin was BHS, British Home Stores, and Beth, my wife, said, «what was all this about?» because, you know, struggles for freedom, and then you have a British Home Stores in O'Connell Street. Anyway, my mother got mad because there's a character in the film called Joe O'Reilly, who is Collins' batman, his assistant, and the film ends with Julia Roberts having lost her loved one, more or less in the arms of Joe O'Reilly, who comforting her, and in the film, Joe O'Reilly isn't very glamorous. But my mother knew Joe O'Reilly, he was her boss in the civil service in the

⁵⁷⁴ Il partito politico fondato da De Valera.

department she worked in as a young civil servant in the Irish State, and he was an incredibly looking man, so she was mad about Neil Jordan for not getting a better-looking actor playing the part. Joe O'Reilly never got married: if you read Coogan's biography of Collins, he was so traumatised by things he had seen and done with Collins, that he thought he should not become a parent, because he kept having flashbacks and short break downs. However, he was actually a very good administrator, and all of the people in my mother's office loved him, half the women were in love with him because he was charismatic, and handsome, and he was from the War of Independence, and also he used to give them all beautiful presents for Christmas, which was not the norm because, you know, he was the head of the division of the Civil Service and, instead of just wishing you a happy Christmas, he also gave them boxes of chocolates and nice clothes, they were all nuts about him. So my mother went mad, when she came out of the film, and said «I am going to tell Mrs Jordan that her son has completely misrepresented Joe O'Reilly!» this shows how personal Irish people responses are.

[MES] I know that his parents were very strict but also well educated. Can you tell me something more about them?

[DK] Neil Jordan's mother, Eithne, was a local art teacher. My family had more money when my brother and sister were younger, they have art lessons on Saturday and learn painting and drawing from her, and her sister was a very well-known painter and sculptor. The father was a professor teacher and he was specialized in languages, so you can see how Neil was into both the verbal and the visual.

[MES] This is particularly clear in Neil Jordan's literary production, where the music and the images are more relevant than the verbal aspect, like in *Night In Tunisia*.

[DK] You may probably know that Neil Jordan is a very gifted musician.

[MES] Yes I do, he can play the saxophone.

[DK] Yes, he used to play it at school, he also played classical Spanish guitar, modern guitar, and he really loved music. He spent an awful lot of money on *Breakfast on Pluto's* music, because he paced the rhythm of his film completely to the music, and it takes a lot of time to get all the permissions to use these songs, and he refused compromise to get the right emotional side of the movie. His love for music continued for all those years.

[MES] And when did he start writing?

[DK] At school there was a competition every year for an essay or story, and he wrote one called *Sunday Lunch*, about the boredom of Sundays in catholic Ireland because nothing happened: people have these formal lunches with families, a very routinized, ritualized thing, there was nothing to do because so many places are closed because of Sunday. *Sunday Lunch* was a kind of study in how holidays that should be holidays are a source of boredom. That time I wrote a thing about teenagers, he came first and I came second! My daughter who was in the local convent school, many years later, because we were still living in Clontarf, they are still reading out that Neil Jordan's essay as a model of how to write. I don't think he ever published this essay. I should have a copy of the school magazine. At school he got very quickly bored, because he was clever, and my father always said «when you go to school you will be told about many things you already

know». I remember two things about him: he used to read Dostoevsky under his desk during math class, he loved dark romantic, slightly sleek figures like Heathcliff, or Dostoevsky's protagonists, and the second thing was that we used to laugh at him because when we used to go to dance and he was a good looking chap but we didn't talk much with girls, anyway all the girls were fascinated. I have a relative that said that Neil has some of the best performances out of actors, even when they're silent.

[MES] This is very true, because silence has an actual role in his writing and, let's say, poetics.

[DK] Yes, and I may say that the authentic, the true Neil stays exactly in those gaps. I remember all of the other boys, «we try so hard to make jokes to girls», and he gets them, all of the girls! He was very interesting boy. He does have a more traditional view of the females than many modern filmmakers and storywriters, I mean, many of the films about androgyny like *The Crying Game* are brilliant, but nevertheless, there's definitely a rather traditionalist, catholic male image of the female in a lot of the texts and films, which I think is something that has to do with my generation. We are now in the second half of our sixties, when we were young the old patriarchal word was still strong, and ok you can adjust and change, but some elements are still there.

[MES] So you think there is a legacy that he is leaving to us, to the new generations. We still have struggles with the patriarchy, and I think that the interesting part is that he is a male, and he decided to talk about androgyny and gender identity. Do you think there is some sort of bravery in his works?

[DK] Yes I do, and also he is very influenced by the catholic figurations of the Holy Mary, the mother, and the woman. It affects his catholic boyhood, which is an experience we both shared when we were younger, and it is manifested in visual images. I would say to you, and it is not a fact but it might be, the message we got in imagistic term from Irish Catholicism is totally contradictory, like in the month of May, the altar was filled in flowers, the whole background is completely sensual, and then you have the virginal image of the Holy Mary, this young woman almost summoning you, calling you, and then there is a priest who come out, telling sermons like “you can’t do this, the body is bad, thou cannot sin” and many other awful things. You can see there is a contradiction within the catholic culture.

[MES] And its pagan counterpart.

[DK] With all those flowers and perfumes in May, of course there is still a pagan vision of nature! But it is kind of a very strange ambivalence about the figure of the female, as in Joyce’s works, like in the fourth chapter of the *Portrait of the Artist as a Young Man*.

[MES] What do you think about the fact that, even though he is an Oscar-winning director, he always comes back to writing?

[DK] One of the most fascinating things about Neil as well is the way he went back to more writing books in recent years, towards we might say at the end of his career. I think he made a lot of money from movies, and he is not worried about money anymore. But the deeper impulse in him is to be in fact a writer after all, and that was his early work, but then the film became another way of doing that, in which he was excellent or a while, he made really brilliant films, and it’s a common element now if you look at other screenwriter. The way of Neil coming

back to writing, in one way it reminds me of what Beckett did when he got back to writing in English, after writing in French, people have a way of looping back to their origins. I think someone said to me and I think it's true, that making film is like writing a book in a factory, because of so many compromises that the author has to accept to make it work. The staff does a lot of work for you, but it also frustrates your private vision of the work. He made some powerful movies, like for instance *Michael Collins*, which had a huge audience in Ireland, but at the same time captions were added to the film to explain things going on screen for the American audience. The context has to be put in print, on the screen. In other words, the story of Michael Collins, Harry Boland, and Eamon De Valera has been Hollywoodized. Maybe Jordan wouldn't have wanted quite all of these elements, but he was joining a film for a mass production company, with mega actors, these choices are forced sometimes. I think there is another reason it made him come back, and even doing TV series like *Riviera*, it's true you can develop characterization more deeply in the sequential than you can in a single, 90-minute film, but equally I think there are a lot of conventions, that also involves compromises.

[MES] What is the most relevant issue that Mr Jordan have to deal with?

[DK] Well, if you sit down with a pen and a piece of paper, or a typewriter, or a laptop, and you're completely free to do what you want... I think he got haunted by, I mean he grew up on the northern side of the city with me and my friends, it was a middle-class suburb, not like a Roddy Doyle north side, we have art teachers and elocution teachers, and plenty of books to read at home, we were in a middle class environment. And then he moved to Clifden, the south side in a very posh

area and then I think one of his recent books⁵⁷⁵ which my daughter has read but I didn't, I know it is about the north side/south side contrast, it is about two guys that they are alike but they come from two different sides of Dublin. I found it interesting because when we were younger on the northern side, we didn't even know there was a "northern side"! Roddy Doyle invented that idea of a Manichean division between the two, Neil has always been interested in doubles, doppelgangers, suddenly he mapped onto this Manichean geography and I don't think really came back very often to the northern side after he got his house in Sorrento terrace, but I think he is still haunted by his childhood. I have actually written a novel which I never published about childhood in Clontarf, I am trying to shape a little more finally, I often had this idea in the back of my head, to see if he would have been interested, because it would be like his own childhood. But I am wary, and I'll tell you why: my daughter gave me a book, *Tom's Midnight Garden*, it's a children's classic from England, written in the 1950s, it is about a boy, aged 10 or 11, goes back from the 1960s to a Victorian garden where he became friends with an 18 year old girl, a young woman, and it is almost Proustian, because he keeps going back and forth every time the clock in the house strikes 13, and I send it to Neil because I thought this is a great story, it's very visual...

[MES] May I ask you when did you send this novel to Mr Jordan?

[DK] I send it as soon as I read it, which would be 10 years ago, maybe 12. I sent him a note: «Look, maybe you don't have time and don't share my enthusiasm, but I want you to know about this book because you could make a great film out of it». I have never had an answer!

⁵⁷⁵ *Mistaken* (2011).

[MES] Well, you may probably know his latest novel, *Carnavalesque*, and the plot is very similar to this book you just mentioned.

[DK] Oh, really?

[MES] Yes! It is a story about a boy that went to a circus and then it was kidnapped or just abducted, completely changing his identity and his name. It is a fascinating novel about the double and the carnie lore.

[DK] Oh well, I must have a look at that! I meant to give him this book thinking he might like it to make a movie, it never struck me he was interested in the literary slight inflection of it! I teach children's literature, and I think it is the greatest childhood classic of the latest 80 years, it comes from Britain, even including [J.K.] Rowling, she is very good, but I think it is way better, and I felt it could be a great move. BBC did a bad version of it, maybe it is time to make it good.

[MES] So you are still waiting for his answer...

[DK] You know, every time I send a book, or a recommendation, people use to say «wow! Really is as good as you said!» because there are differences between childhood in the 1890s and in the 1960s, but the difficulties that the children of my generation have imagining childhood of our parents or grandparents, how sometimes children are the best referees of a cultural change. And I know he is interested in children, the way in which the child maybe can see more of the adult world, but it's a good film topic, I think. I have a cousin⁵⁷⁶ who is way younger than me, I am the oldest and he is the youngest in my family, and he is a famous choreographer and dancer, and he did a thing about *Sunday Lunch*, about just the

⁵⁷⁶ Michael Keegan-Dolan, coreografo e ballerino irlandese.

boredom of being with parents and have to behave well and nothing else. He has a company called “Fabulous Beast”, they have had dance all over the world, they have a global success, but one of his work was called *Sunday Lunch*. And he went to the same school as me and Neil, and that Neil’s essay was still read out as an example, and then he used the same title for one of his first ballet.

[MES] Boredom, music, ballet, literature...anything can be inspiring?

[DK] Yes, this is just an example of how Jordan is not only related to Joyce’s style as in the *Dubliners*, but it is also an influencer of the 90s, as Neil was inspired by Charlie Parker even though Parker is a musician, not a writer whatsoever. Neil is now himself an inspiration for many people. I don’t mind what other people have written about Neil Jordan’s life, maybe I should have. Funny thing is he fell asleep a lot in class in primary school, and they sent for his father to ask him if Neil stayed up late and tell him to go get the boy earlier to bed in order to make him feel better during class, but Neil’s father was an inspector at school, and he said that the reason why Neil would fall asleep is not because he is tired, but because he was bored!

(Roma, Notre Dame International Gateway, 28 giugno 2017)

Appendice 2

«To Neil Jordan from Sinéad O' Connor»

Please read the letter starting from back of envelope.

Hi Neil. Here's a song I think you may want to use. It's one of my own (I hope you don't mind). I wrote it for my own album, but it suits the type of song you want. It's called This is to Mother You. This tape is of the very first demo of it. As I was writing it. So it's a very fool mix. But since it's just guitar + voice, you'll hear the sing. But listen to it loud, cos it0s recorded quietly. The guitar is too quiet. I have more (nice) words. For it. And I can do anything you like with it. As I am still writing it really. One thing, though. If you do use it – you could on your soundtrack – but I want to be able to put an album out with that song on it. Without having to wait until 6 months after the movie comes out – otherwise I'm fucked – album-wise. Ok? Oh and – the book to read about Joan (it's easy to find) is by MARINA WARNER, “Joan of Arc. The image of female heroism”. The other stuff – you could read much later – but this is great.

I'm concerned that knowing all the boring versions of J of A, you may not even be bothered to think about it. So I want you to understand that its not a boring story. And that it's a soldier story. Which is why I think you would be able to write it better than anyone else[...]⁵⁷⁷.

⁵⁷⁷ Data: 25/8/96. La busta da lettera è conservata nella Box 50 della donazione di Neil Jordan alla NLI (materiale in fase di archiviazione). Per gentile concessione della NLI.

Filmografia e bibliografia dell'autore

Opere letterarie

(1975) *The Bird Imitator*, in «Icarus», n. 68

(1976) *The House*, in «Icarus», n. 69

(1978a) *A Bus, A Bridge, A Beach*, in William Vorm (ed.), *Paddy No More: Modern Irish Short Stories*, Wolfhound Press, Portmarnock

(1978b) *The Old-Fashioned Lift*, in William Vorm (ed.), *Paddy No More: Modern Irish Short Stories*, Wolfhound Press, Portmarnock

(1976) *Night in Tunisia*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York

(1980) *The Past*, John Murray, Londra. Ed. it. *Il passato*, tr. di Elena Cotta Ramusino, Milano, Marcos y Marcos, 1998

(1983) *The Dream of a Beast*, Chatto & Windus, Londra

(1994) *Sunrise with Sea Monster*, Bloomsbury, Londra-New York. Ed. it. *Aurora con mostro marino*, tr. di Alberto Pezzotta, Milano, Bompiani, 1996

(2004) *Shade*, John Murray, Londra. Ed. it. *Ombre*, tr. di Lucia Olivieri, Roma, Fazi, 2005

(2011) *Mistaken*, John Murray, Londra. Ed. it. *Sangue del mio sangue*, tr. di Natascia Pennacchietti, Costanza Rodotà, Gargoyle Books, 2013

(2013) *The Borgia Apocalypse: The Screenplay*, ebook

(2016) *The Drowned Detective*, Bloomsbury, Londra

(2017) *Carnavalesque*, Bloomsbury, Londra

Filmografia

Miracles & Miss Langan (Irlanda, 1979)

Produzione: RTÉ

Regia: Pat O'Connor

Sceneggiatura: Neil Jordan

Interpreti: Deirdre Donnelly (Susan Langan), Malcolm Douglas (Ben D'Arcy)

Durata: 58 minuti

Sean (Irlanda, 1980)

Produzione: RTÉ

Sceneggiatura: Neil Jordan (4 episodi)

Traveller (Irlanda, 1981)

Produzione: BFI, Arts Council of Ireland, RTÉ

Regia: Joe Comerford

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Thaddeus O'Sullivan

Montaggio: Joe Comerford

Musica: Davy Spillane

Cast: Judy Donovan (Angela Devine), Davy Spillane (Michael Connors), Alan Devlin (Clicky), Marion Richardson (voce fuoricampo di Angela), Johnny Choil Mhadhc (Devine), Paddy Donovan (Connors)

Durata: 80 minuti

The Making of Excalibur: Myth into Film (USA, 1981)

Regia: Neil Jordan

Fotografia: Seamus Deasy

Montaggio: Rory O'Farrell

interpreti: Helen Mirren, Nicol Williamson, Cherie Lunghi, Gabriel Byrne, Liam Neeson, John Boorman, Paul Gregory, Nicholas Clay, Tony Pratt, Alex Thomson

Durata: 46 minuti

Angel (Irlanda, Regno Unito, 1982)

Produzione: Motion Picture Company of Ireland, Irish Film Board, Channel 4

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Chris Menges

Montaggio: J. Patrick Duffner

Scenografia: John Lucas

Costumi: Janet O'Leary

Musica: Keith Donald

Interpreti: Stephen Rea (Danny), Ray McNally (Bloom), Donal McCann (Bonner), Honor Heffernan (Deirdre), Marie Keane (Mae), Alan Devlin (Bill), Peter Caffrey (Ray), Veronica Quilligan (Annie), Lise Ann McLaughlin (sposa), Ian McElhinney (sposo)

Durata: 92 minuti

Night in Tunisia (Irlanda, 1983)

Produzione: RTÉ, Channel 4

Regia: Pat O'Connor

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Peter Dorney

Montaggio: Myles Merriman

Interpreti: Michael Lally (Bill), Ciaran Burns (Luke), Jill Boyle (Rene), Jim Culleton (nick), Grainne O'Reilly (Rita), Rodney Chichignoud (Jamie)

Durata: 53 minuti

The Company of Wolves – In compagnia dei lupi (Regno Unito, 1984)

Produzione: Palace Pictures, Palace Productions, ITC

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Angela Carter, Neil Jordan

Fotografia: Brian Loftus

Montaggio: Rodney Holland

Scenografia: Anton Furts

Costumi: Elizabeth Waller

Musica: George Fenton

Interpreti: Sarah Patterson (Rosaleen), Angela Lansbury (nonna), Tussie Silberg (madre), David Warner (padre), Georgia Slowe (Alice), Micha Bergese (cacciatore), Graham Crowden (prete), Kathryn Pogson (sposa), Stephen Rea (sposo), Terence Stamp (il Diavolo)

Durata: 95 minuti

Mona Lisa (Regno Unito, 1986)

Produzione: Handmade Films, Palace Productions

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, David Leland

Fotografia: Roger Pratt

Montaggio: Lesley Walker

Scenografia: Jamie Leonard

Costumi: Louise Frogley

Musica: Michael Kamen

Interpreti: Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Robbie Coltrane (Thomas), Michael Caine (Dinny Mortwell), Clarke Peters (Anderson), Kate Hardie (Cathy), Zoë Nathenson (Jeannie), Sammy Davis (May), Rod Bedall (Terry), Joe Brown (Dudley)

Durata: 104 minuti

Premi: 39° Festival di Cannes, *Prix d'interprétation masculine* a Bob Hoskins (1986); Golden Globe, *Best Performance by an Actor in a Motion Picture* a Bob Hoskins (1987); BAFTA, *Best Actor* a Bob Hoskins (1987); candidato agli Academy Awards come *Best Actor in a Leading Role* a Bob Hoskins (1987).

High Spirits – High Spirits. Fantasmi da legare (USA, 1988)

Produzione: Palace Pictures, Vision, Palace Productions

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Alex Thomson

Montaggio: Michael Bradsell

Scenografia: Anton Furst

Costumi: Emma Porteus

Musica: George Fenton

Interpreti: Peter O'Toole (Peter Plunkett), Donal McCann (Eamon), Mary Coughlan (Katie), Liz Smith (Mrs. Plunkett), Tom Hicket (Sampson), Steve Guttenberg (Jack Crawford), Jennifer Tilly (Miranda), Peter Gallagher (Brother Tony), Martin Ferrero (Malcolm), Connie Booth (Marge), Daryl Hannah (Mary Plunkett Brogan), Liam Neeson (Martin Brogan), Ray McAnally (Plunkett Senior)

Durata: 99 minuti

We're No Angels – Non siamo angeli (USA, 1989)

Produzione: Paramount Pictures, Art Linson

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: David Mamet

Fotografia: Philippe Rousselot

Montaggio: Mick Audsley

Scenografia: Wolf Kroeger

Costumi: Theoni V. Aldredge

Musica: George Fenton

Interpreti: Robert De Niro (Ned), Sean Penn (Jim), Demi Moore (Molly), Hoyt Axton (padre Levesque), Bruno Kirby (vicesceriffo), Ray McAnally (Warden), James Russo (Bobby), Wallace Shawn (interprete), John C. Reilly (frate), Jay Brazeau (sceriffo), Ken Buhay (vescovo Nogalich), Elizabeth Lawrence (Mrs. Blair), Bill Murdoch (vicesceriffo), Jessica Jickels (Rosie)

Durata: 106 minuti

Red Hot & Blue: Tribute to Cole Porter: A Benefit for Aids Research & Relief
(Regno Unito, 1990)

Produzione: Palace Pictures

Regia: Neil Jordan

Montaggio: Harry Arrends, David Fairfield, Boeey Kober

Interpreti: Kirsty MacColl & The Pogues, "Miss Otis Regrets / Just One Of Those Things"

Durata: 5 minuti

The Miracle – Un amore, forse due (Irlanda, Regno Unito, 1991)

Produzione: Palace Pictures, Promenade, Film 4 International

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Philippe Rousselot

Montaggio: Joke van Wijk

Scenografia: Gemma Jackson

Costumi: Sandy Powell

Musica: Anne Dudley

Interpreti: Beverly D'Angelo (Renee Baker), Donal McCann (Sam Coleman), Niall Byrne (Jimmy Coleman), Lorraine Pilkington (Rose), J.G. Devlin (Mr. Beausang), Cathleen Delaney (Miss Strange), Tom Hickey (Tommy), Shane Connaughton (padre di Rose), Mikkel Gaup (Jonner), Sylvia Teron (contorsionista)

Durata: 97 minuti

The Crying Game – La moglie del soldato (Irlanda, Regno Unito, Giappone, 1992)

Produzione: Channel 4 Films, Eurotrustees, Nippon Film Development

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Ian Wilson

Montaggio: Kant Pan

Scenografia: Jim Clay

Costumi: Sandy Powell

Musica: Anne Dudley

Interpreti: Stephen Rea (Fergus), Jaye Davidson (Dil), Miranda Richardson (Jude), Forrest Whittaker (Jody), Jim Broadbent (Cal), Aiden Dunbar (Peter Maguire), Ralph Brown (Dave), Joe Savino (Eddie), Tony Slatter (Deveroux), Jack Carr (Franknum)

Durata: 112 minuti

Premi: Academy Awards, *Best Writing, Screenplay Written Directly for the Screen* a Neil Jordan, candidato per *Best Picture* (Stephen Woolley), *Best Actor in a Leading Role* (Stephen Rea), *Best Actor in a Supporting Role* (Jaye Davidson), *Best Director* (Neil Jordan), *Best Film Editing* (Kant Pan) (1993); Golden Globes, candidato per *Best Motion Picture – Drama* (1993); BAFTA Awards, *Alexander Korda Award for Best British Film* per Stephen Woolley e Neil Jordan (1993)

Interview with the Vampire – Intervista col vampiro (USA, 1994)

Produzione: Warner Brothers, Geffen Pictures

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Anne Rice, Neil Jordan (non accreditato)

Fotografia: Philippe Rousselot

Montaggio: Mick Audsley, Jon van Wijk

Scenografia: Dante Ferretti

Costumi: Sandy Powell

Musica: Elliott Goldenthal

Interpreti: Tom Cruise (Lestat), Brad Pitt (Louis Le Point Du Lac), Antonio Banderas (Armand), Kirsten Dunst (Claudia), Thandy Newton (Yvette), Christian Slater (Daniel Molloy), Stephen Rea (Santiago), Sara Stockridge (Estelle), Domiziana Giordano (Madeline), Lyla Hay Owen (vedova St. Clair)

Durata: 123 minuti

Michael Collins (USA, Irlanda, Regno Unito, 1996)

Produzione: Warner Brothers, Geffen Pictures

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Chris Menges

Montaggio: Patrick Duffner

Scenografia: Anthony Pratt

Costumi: Sandy Powell

Musica: Elliot Goldenthal

Interpreti: Liam Neeson (Michael Collins), Julia Roberts (Kitty Kiernan), Alan Rickmann (Eamon De Valera), Aidan Quinn (Harry Boland), Ian Hart (Joe O'Reilly), Stephen Rea (Ned Broy), Charles Dance (Soames), Brendan Gleeson (Liam Tobin), Gerald McSorely (Cathal Brugha), Jim Sheridan (Jameson), Jonathan Rhys Myers (assassino di Collins)

Durata: 133 minuti

Premi: *Leone d'oro* al miglior film e *Coppa Volpi* per la migliore interpretazione maschile a Liam Neeson alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (1996); candidato agli Academy Awards per *Best Cinematography* (Chris Menges) e *Best Music, Original Dramatic Score* (Elliot Goldenthal) (1997); candidato ai Golden Globes per *Best Performance by an Actor in a Motion Picture – Drama* (Liam Neeson), *Best Original Score - Motion Picture* (Elliot Goldenthal) (1997); candidato ai BAFTA per *Best Performance by an Actor in a Supporting Role* (Alan Rickman) e *Best Cinematography* (Chris Menges) (1997)

The Butcher Boy – Il garzone del macellaio (USA, Irlanda, 1997)

Produzione: Warner Brothers, Geffen Pictures

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, Pat McCabe

Fotografia: Adran Biddle

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Anthony Pratt

Costumi: Sandy Powell

Musica: Elliot Goldenthal

Interpreti: Eamon Owens (Francie Brady), Fiona Shaw (Mrs Nugent), Stephen Rea (voce fuori campo, Da Brady, Francie adulto), Alan Boyle (Joe Purcell), Andrew Fullerton (Philip Nugent), Aisling Sullivan (Ma Brady), Sinead O'Connor (la Madonna, Colleen), Brendan Gleeson (padre Bubbles), Ian Hart (zio Alo), Tom Hickney (giardiniera), Sean McGinley (sergente), Ardal O'Hanlon (mr Purcell), Pat McCabe (Jimmy the Skite)

Durata: 110 minuti

Premi: Festival Internazionale del Cinema di Berlino, *Orso d'argento* a Neil Jordan (miglior regista), *Menzione speciale* per Eamonn Owens, Nominato all'*Orso d'oro* (Neil Jordan) (1998)

In Dreams (USA, 1998)

Produzione: Dreamworks

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Bruce Robinson, Neil Jordan

Fotografia: Darius Khondji

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Nigel Phelps

Costumi: Jeffrey Kurland

Musica: Elliot Goldenthal

Interpreti: Annette Benning (Claire Cooper), Aidan Quinn (Paul Cooper), Robert Downey Jr (Vivian Thompson), Brendan Gleeson (ispettore di polizia), Stephen Rea (dottor Silverman), Kathie Sagona (Rebecca Cooper), Paul Gilfoyle (detective Jack Kay), Kryslat Benn (Ruby), Kathleen Langlos (Snow White), Kristin Sroka

(matrigna), Dennis Boutsikaris (dottor Stevens), Lonnie Farmer (infermiere Rosco), Margo Martindale (infermiera Floyd)

Durata: 100 minuti

The End of the Affair – Fine di una storia (USA, Germania 1999)

Produzione: Columbia Pictures, Stephen Woolley Production

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, Graham Greene

Fotografia: Roger Pratt

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Anthony Pratt

Costumi: Sandy Powell

Musica: Michael Nynam

Interpreti: Ralph Fiennes (Maurice Bendrix), Julianne Moore (Sarah Miles), Stephen Rea (Henry Miles), Ian Hart (detective Parkis), Samuel Bold (Lancelot), Jason Isaacs (padre Richard Smythe), James Bolan (Mr Savage), Samuel Bould (Lance Parkis), Deborah Findlay (Miss Smythe), Simon Turner (dottor Gilbert), Heather Jay Jones (cameriera di Henry)

Durata: 102 minuti

Not I (Irlanda 2000)

Produzione: Blue Angel Films, Tyrone Productions, RTÉ, Channel 4

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Samuel Beckett

Fotografia: Roger Pratt

Interpreti: Julianne Moore (Bocca)

Durata: 14 minuti

The Good Thief – Triplo gioco (Canada, 2002)

Produzione: Stephen Woolley, Alliance Atlantis, John Wells

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan

Fotografia: Chris Menges

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Anthony Pratt

Costumi: Penny Rose

Musica: Elliot Goldenthal

Interpreti: Nick Nolte (Bob Montagnet), Nutsa Kukhianidze (Anne), Tchéky Karyo (Roger), Saïd Taghmoui (Paulo), Mark Lavoine (Remi), Emir Kusturica (Vladimir), Michael Polish (Bertram), Mark Polish (Albert), Ouassine Embarek (Said), Patricia Kell (Yvonne), Ralph Fiennes (Tony Angle, non accreditato), Gérard Darmon (Raoul)

Durata: 108 minuti

Breakfast on Pluto (Irlanda, Regno Unito, 2006)

Produzione: Neil Jordan, Alan Moloney, Stephen Woolley Production

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, Pat McCabe

Fotografia: Declan Quinn

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Tom Conroy

Costumi: Eimer Ní Mhaoldomhnaigh

Musica: Anna Jordan

Interpreti: Cillian Murphy (Patrick/Patricia “Kitten” Braden), Liam Neeson (padre Liam McIvor), Ruth Negga (Charlie), Laurence Kinlan (Irwin), Eva Birthistle (Eily Bergin), Mary Coughlan (cameriera), Conor McEvoy (giovane Patrick Braden), Ruth McCabe (Ma Braden), Charlene McKenna (Caroline Braden), Seamus Reilly (Lawrence), Ian Hart (PC Wallis), Gavin Friday (Billy Hatchett), Brendan Gleeson (John Joe Kenny)

Durata: 122 minuti

The Brave One – Il buio nell’anima (USA, Australia 2007)

Produzione: warner Bros., Village Roadshow, Silver Pictures

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Roderick Taylor, Bruce Taylor, Cynthia Mort

Fotografia: Phillippe Rousselot

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Kristi Zea

Costumi: Catherine Thomas

Musica: Dano Marianelli

Interpreti: Jodie Foster (Erica Bain), Terrence Howard (detective Mercer), Nicky Katt (detective Vitale), Naveen Andrews (David Kirmani), Mary Steenburgen (Carol), Ene Oloja (Josai), Luis Da Silva Jr. (Lee), Blaze Foster (Cash), Rafael Sardina (Reed), Jane Adams (Nicole), Gordon MacDonald (Murrow), Zoë Kravitz (Chloe), John Magaro (Ethan), Victor Colicchio (Cutler)

Durata: 122 minuti

Online – Il segreto del mare (Irlanda 2009)

Produzione: Wayfare Entertainment, Irish Film Board, Octagon Films, Little Wave Productions, RTÉ

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, Pat McCabe

Fotografia: Christopher Doyle

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Anna Rackard

Costumi: Eimer Ní Mhaoldomhnaigh

Musica: Kjartan Sveinsson

Interpreti: Colin Farrel (Syracuse), Alicja Bachlada (Ondine), Dervla Kirwan (Maura), Tony Curran (Alex), Alison Barry (Annie), Stephen Rea (prete), Emil Hostina (Vladic)

Durata: 111 minuti

Byzantium (2012)

Produzione: Demarest Films, Lipsync Productions, Number 9 Films, Parallel Films Productions, WestEnd Films

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Moira Buffini

Fotografia: Sean Bobbitt

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: John Neligan

Costumi: Consolata Boyle

Musica: Javier Navarrete

Interpreti: Saoirse Ronan (Eleanor), Barry Cassin (Robert Fowlds), Gemma Arterton (Clara), Warren Brown (Gareth), Ruby Snape (Wendy), Thure Lindhardt (Werner), Johnny Lee Miller (Ruthven)

Greta (USA, Irlanda 2018)

Produzione: Metropolitan Films, Lawrence Bender Films, Little Wave Productions, Sidney Kimmel Entertainment, Irish Film Board

Regia: Neil Jordan

Sceneggiatura: Neil Jordan, Ray Wright

Fotografia: Seamus McGarvey

Montaggio: Nick Emerson

Scenografia: John Neligan

Costumi: Joan Bergin

Musica: Javier Navarrete

Interpreti: Isabelle Huppert (Greta Hideg), Chloë Grace Moretz (Frances McCullen), Maika Monroe (Erica Penn)

Serie televisive

The Borgias – I Borgia (Canada, Ungheria, Irlanda, 3 stagioni, 2011-2013)

Produzione: Borgias Productions, Mid Atlantic Films, Octagon Films

Regia: Neil Jordan (5 episodi), Jeremy Podeswa (3 episodi), Simon Cellan Jones (2 episodi), John Maybury (4 episodi), Jon Amiel (4 episodi), Kari Skogland (6 episodi), David Leland (4 episodi)

Sceneggiatura: Neil Jordan (21 episodi), David Leland (4 episodi), Guy Burt (5 episodi)

Interpreti: Jeremy Irons (Rodrigo Borgia, 29 episodi), François Arnaud (Cesare Borgia, 29 episodi), Holliday Grainger (Lucrezia Borgia, 29 episodi), Peter Sullivan (cardinale Ascanio Sforza, 28 episodi), Sean Harris (Micheletto, 27 episodi), Joanne Whalley (Vanozza Cattaneo, 25 episodi), Lotte Verbeek (Giuolia Farnese, 20 episodi), Colm Feore (Giuliano Della Rovere, 20 episodi), Verono Dobtcheff (cardinale Versucci, 18 episodi), David Oakes (Juan Borgia, 17

episodi), Bosco Hogan (cardinale Piccolomini, 16 episodi), Gina McKee (Caterina sforza, 13 episodi), David Alpay (Calvino, 12 episodi)

Riviera (Irlanda 2017-2019)

Produzione: Archery Pictures, Primo Productions

Regia: Hans Herbots (7 peisodi), Phillip Kadelbach (2 episodi), Adrian Lester (2 episodi), Damon Thomas (2 episodi), Paul Walker (2 episodi)

Sceneggiatura: Neil Jordan (11 episodi), Paul McGuinness (11 episodi), Matt Evans (5 episodi), Stacey Gregg (3 episodi), Gabbie Asher (3 episodi), Lydia Adetunji (2 episodi), John Banville (2 episodi), Guy Burt (2 episodi), Steve Bailie (2 episodi), Sophie Petzal (1 episodio), Christopher Smith (1 episodio), Liz Lake (1 episodio), Damian Wayling (1 episodio)

Fotografia: Laurens De Geyter (5 episodi), Christophe Nuyens (4 episodi), Laurie Rose (2 episodi), Michael Wood (2 episodi)

Montaggio: Sara Jones (3 episodi), Mags Arnold (2 episodi), Catherine Creed (2 episodi), Colin Fair (2 episodi), Daniel Greenway (2 episodi), Stephen O'Connell (2 episodi), Anna Dick (2 episodi), Lisa Grootenboer (1 episodio)

Scenografia: Boris Piot (5 episodi), Emmanuel Delis (4 episodi), Florian Augis (4 episodi), Virginie Tissot (2 episodi), Samir Moundy (1 episodio)

Costumi: Emma Fryer

Musica: Ilan Eshkeri

Interpreti: Julia Stiles (Georgina Clios, 21 episodi), Lena Olin (Irina, 20 episodi), Dimitri Leonidas (Christos Clios, 20 episodi), Roxane Duran (Adriana Clios, 20 episodi), Anthony LaPaglia (Constantine Clios, 16 episodi), Igal Naor (Jakob Negrescu, 15 episodi), Iwan Rheon (Adam Clios, 12 episodi)

Bibliografia

Sezione I

Ahmadi Mohebat, *The Death or the Revivals of the Author?*, in «Theory and Practice in Language Studies», vol. 2, n. 12, dicembre 2012.

Arquilla John, *The (B)end of History*, in «Foreign Policy», 15 dicembre 2001.

Adorno Theodor, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, New York, Routledge, 1991.

Bachtin Michail, *Estetica e romanzo* (1975), tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

Baeumler Alfred, *Estetica e annotazioni sulla teoria dell'arte* (1934), tr. it. di Giancarlo Lacchin, Milano, Edizioni Unicopli, 2009.

Barthes Roland, *Critique et vérité*, Parigi, Seuil, 1966.

Barthes Roland, *S/Z*, Parigi, Séuil, 1970.

Barthes Roland, *Le degré zero de l'écriture*, Parigi, Seuil, 1972.

Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Parigi, Seuil, 1973.

Barthes Roland, “La mort de l’auteur” in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Parigi, Seuil, 1984.

Barton Ruth, *Irish National Cinema*, Londra, Routledge, 2004.

Benjamin Walter, “L’autore come produttore”, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* (1935-36), Milano, Einaudi, 2012.

Bettetini Gianfranco, Garassini Stefania, Gasparini Barbara, Vittadini Nicoletta, *I nuovi strumenti del comunicare*, Milano, Bompiani, 2001.

Bloom Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, the MIT Press, 1999.

Bolter Jay David, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print* (2001), Taylor & Francis e-Library, 2009.

Booth Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Parigi, Gonthier, 1987.

Bourdieu Pierre, *Sur la télévision*, Parigi, Liber-Raisons d'agir, 1996.

Brooke-Rose Christine, *A Rethoric of the Unreal. Studies in Narrative Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Brugnoli Gianluca, *Connecting the dots of user experience*, presentazione al Terzo Summit Italiano di Architettura dell'Informazione (Forlì, 20-21 febbraio 2009).

Bürger Christa, *The Reality of 'machines', Notes on the Rhizome-thinking of Deleuze and Guattari*, in «Telos», n. 64, New York, Telos Press, estate 1985.

Burke Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.

Burroughs William S., *The Soft Machine*, New York, Grove Press, 1961.

Burroughs William S., *Nova Express*, New York, Grove Press, 1964.

Butnaru Denisa, *The Literary Text and the System of Relevances*, in «Studia Phænomenologica», vol. 8, Bucarest, Humanitas, 2008.

Camus Albert, *L'étranger*, Parigi, Gallimard, 1942.

Cano Cristina, Cremonini Giorgio, *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, Firenze, Vallecchi, 1990.

Casetti Francesco, *Back to the Motherland. The Film Theatre in the Postmedia Age*, in «Screen», 52, n. 1, primavera 2011.

Cattrysse Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992.

Champagne Roland A., *Rhizome by Gilles Deleuze and Félix Guattari*, in «World Literature Today», vol. 51, n. 4, Board of regents of the University of Oklahoma, autunno 1977.

Chartier Roger, *Forms and meanings: Texts, performances, and audiences from codex to computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

Coquet Jean-Claude, “Les instances énonçantes”, in *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Vincennes-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Cosenza Giovanna, *Semiotica dei nuovi media*, Roma, Bari, Laterza, 2004.

Coward Rosalind, Ellis John, *Language and Materialism. Development in Semiology and the Theory of the Subject*, Londra, Routledge, 1977.

Crowe Ransom John, “A Poem Nearly Anonymous”, in Id., *The World's Body*, New York, Charles Cribner's sons, 1938.

Culler Jonathan, *Beyond Interpretation: The Prospect of Contemporary Criticism*, in «Comparative Literature», n. 28, estate 1976.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Rhizome*, Parigi, Minuit, 1976.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, Parigi, Minuit, 1980.

DePaul University Colloquium, *Mourning (and) the Political*, 7 ottobre 1996.

Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Parigi, Editions de Minuit, 1967.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967.

Derrida Jacques, *La Dissémination*, Parigi, Seuil, 1972.

Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*, Parigi, Minuit, 1972.

Derrida Jacques, *Glas*, Parigi, Galilée, 1974.

Derrida Jacques, *Parages*, Parigi, Galilée, 1986.

Derrida Jacques, “Les morts de Roland Barthes”, in Id., *Psyché. Invention de l'autre* (1981), Parigi, Galilée, 1987.

Derrida Jacques, “Etre juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse”, in Id., *Penser la folie*, Parigi, Galilée, 1992.

Derrida Jacques, *Politiques de l'amitié, suivi de L'oreille de Heidegger*, Parigi, Galilée, 1994.

Ducrot Oswald, *Dire et ne pas dire*, Parigi, Hermann, 1972.

Dusi Nicola, “Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, in *Versus*, vv. 85-86-87, gennaio-dicembre 2000, Milano, Bompiani, 2002.

Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione*, Torino, UTET, 2003.

Dusi Nicola, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Eco Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Eco Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Eco Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Eco Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), Milano, La Nave di Teseo, 2018.

Eco Umberto, *Opera Aperta* (1962), Milano, Bompiani, 2006.

Eco Umberto, “Traduzione e interpretazione”, in *Versus*, vv. 85-86-87, gennaio-dicembre 2000, Milano, Bompiani, 2002.

Eco Umberto, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, RCS, 2007.

Ellis John, “Is Theory to Blame?”, in Daphne Patai, Will H. Corral (ed.), *Theory's Empire: An anthology of Dissent*, New York, Columbia University Press, 2005.

Elsaesser Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Ercolino Stefano, *Il romanzo massimalista* (2014), Milano, Bompiani, 2015.

Eskelinen Markku, Koskimaa Raine, "Introduction: Towards a Functional Theory of Media." In *CyberText Yearbook 2001*, Jyväskylä, research Centre for Contemporary Culture, University of Jyväskylä, 2002.

Fabbri Paolo, "L'intraducibilità da una fede all'altra", in Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000.

Fabbri Paolo, Marrone Gianfranco, (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*. Roma, Meltemi, 2001

Fabbri Paolo, "Due parole sul trasporre", in *Versus*, vv. 85-86-87, gennaio-dicembre 2000, Milano, Bompiani, 2002.

Falsetto Mario, "Conversation with Neil Jordan", in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

Farranato Cristina, *Eco's Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

Fish Stanley, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, New York-Londra, Macmillan, 1967.

Foucault Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1954, 1964), in *Dits et écrits 1954-1988*, Parigi, Gallimard, 1994.

Foucault Michel, "Mon corps, ce papier, ce feu", in *Histoire de la folie*, Parigi, Gallimard, 1972.

Fry Tony, *RUA/TV? Heidegger and the Televisual*, Sydney, Power Institute of Fine Arts, 1993.

Fukuyama Francis, *The End of History?*, in «The National Interest», n. 16, estate 1989.

Garrett Jesse James, *The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web*, New York, American Institute of Graphic Arts, New Riders Publishing, 2003.

Gaudreault André, Marion Philippe, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, in «Convergence», n. 8, 2002.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Parigi, Seuil, 1982.

Genette Gérard, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987.

Geninasca Jacques, *Testo e immagine* in «Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, serie F», Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, nn. 212-213, marzo-aprile 1992.

Gensini Stefano, *G. W. Leibniz. Dal segno alle lingue*, Casale Monferrato, Marietti Scuola, 1990.

Gibson Walker, *Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers*, in «College English», vol. 11, n. 5, febbraio 1950.

Giovanazzi Paolo, *Nirvana. Teen Spirit*, Firenze, Milano, Giunti, 2018.

Glass William H., *The Death of the Author* in «Salmagundi», n. 65, autunno 1984.

Godin Christian, *Michel Serres*, in «La philosophie en France aujourd'hui», n. 58, Presses Universitaires de France, 2014.

Greimas Algirdas, Courtés Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Parigi, Hachette, 1993.

Greimas Algirdas, Courtés Joseph, *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), trad. it. Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.

Grau Oliver (ed.), *Imagery in the 21st Century*, Cambridge-Londra, The MIT Press, 2011.

Guthrie Bernadette, "Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print", in «New Literary History», vol. 42, n. 3, estate 2011.

Herman David, *Sciences of the Text*, in «Postmodern Culture», vol. 11, n. 3, North Carolina State University, 2001.

Hjelmslev Louis, *La stratification du langage*, in «WORD», n. 10, vol. 2-3, 1954.

Hjelmslev Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943), tr. it. di Giulio C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.

Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism* (1989), New York, Taylor & Francis eLibrary, 2004.

Innocenti Veronica, Pescatore Guglielmo, *Architetture dell'informazione nella serialità televisiva*, «IMAGO», n. 3, 2011.

Iser Wolfgang, (1978) *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, tr. it di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987.

Ito Mizuko, "Introduction", in Kazyz Varnelis (ed.), *Networked Publics*, Cambridge, Londra, MIT Press, 2008.

Jakobson Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben A. Brower (ed.), *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

Jakobson Roman, *A Few Remarks on Peirce*, in «Modern Language Notes», vol. 92, n. 5, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, dicembre 1977.

Jameson Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

Jauss Hans Robert, *Question and Answer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York-Londra, New York University Press, 2006.

Jordan Neil, “Night in Tunisia”, in Id. *Night In Tunisia* (1976), Londra, The Hogarth Press, 1989.

Joyce James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914), New York, Barnes and Noble, 1982.

Kleinman Kent, *An Open Work*, in «AA Files», n. 58, Architectural Association School of Architecture, 2009.

Lambert Deborah G., *S/Z: Barthes’ Castration Camp and the Discourse of Polarity*, in «Modern Language Studies», vol. 16, n. 3, Modern language Studies Press, estate 1986.

Landow George, *Hypertext 3.0. Critical theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Latour Bruno, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Parigi, Editions La Découverte, 1991.

Lipovetsky Gilles, “Time Against Time, or The Hypermodern Society” (2004), in David Rudrum, Nicholas Stavrakis (ed.), *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writing on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Londra, Bloomsbury, 2015.

Lotman Jurij, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1984), tr. it. di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

Mac Cárthaigh Lir, “Songs of Innocence” (2006), in Carole Zucker (ed.), *Neil Jordan. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, New American Library, Timer Mirror, 1964.

Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999.

Metzger Erika A., Metzger Michael M. (ed.), *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, Rochester, Camden House, 2001.

Mitchell W.J.T., *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

Mittel Jason, *Narrative Complexities in Contemporary American Television*, in «The Velvet Light Trap», n. 58, autunno 2006.

Moi Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1985.

Morris Bruce, “Mathias or the Double Eye: *The Voyeur* (1955)”, in *The Novels of Robbe-Grillet*, Ithaca, Londra, Cornell University Press, 1975.

Nelson Theodor, *Literary Machines*, Sausalito, Mindful Press, 1982.

Olsen Marla, *Expanding the Approaches to User Experience*, in «boxes and arrows», 3 ottobre 2003.

O’Sullivan Simon, “Cultural Studies as Rhizome. Rhizomes in Cultural Studies”, in Id., *Cultural Studies and Interdisciplinarity*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2002.

Ong Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londra, New York, Routledge, 2012.

Owens Craig, “From Work to Frame, or, Is There Life After ‘The Death of the Author’?””, in Id., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1994.

Pescatore Guglielmo (ed.), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci, 2018.

Pethő Agnes, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Petrilli, Susan, *Traduzione e semiosi: considerazioni introduttive*, in «Athamor», anno X, n. 2, Roma, Meltemi, 1999-2000.

Pierantoni Ruggero, *La trottola di Prometeo. Introduzione alla percezione acustica e visiva*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Parigi, Gallimard, 1972.

Querrien Anne, “An Interview with Constantin V. Boundas” in Constantin V. Boundas, *Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari*, Londra, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

Querrien Anne, Goffey Andrew, “Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of History and Action”, in Constantin V. Boundas (ed.), *Schizoanalysis and Ecosophy. Reading Deleuze and Guattari*, Londra, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

Rabinow Paul, *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984.

Rainbird Paul, *Deleuze, Turmeric and Palau: rhizome thinking and rhizome use in the Caroline Islands*, in «Journal de la Société des Océanistes», n.112, 2001.

Rea Stephen, “Foreword”, in Carole Zucker, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, Londra-New York, Wallflower press, 2008.

Reeves Byron, Nass Clifford, *The Media Equation: How People Treat Computers, Televisions, and New Media Like Real People and Places*, New York, Cambridge University Press, 1996.

Riffaterre Michael, *Criteria for Style Analysis*, in «Word», vol. 15, 1959.

Robbe-Grillet Alain, *Le miroir qui revient*, Parigi, Minuit, 1984.

Robert Françoise, *Aspects sociaux du changement dans une grammaire générative*, in «Langages», n, 32, dicembre 1973.

Rosenthal Peggy, *Deciphering S/Z*, in «College English», vol 37, n. 2, ottobre 1975.

Ryan Judith, *The Novel After Theory*, New York, Columbia University Press, 2012.

Sebeok Thomas A. (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, (Approaches to Semiotics)*, vol, 73, Berlino, Mouton de Gruyter, 1986.

Serres Michel, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Parigi, Puf, 1968.

Serres Michel, *Hermès IV. La distribution*, Parigi, Minuit, 1977.

Serres Michel, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Parigi, François Bourin, 1992.

Sontag Susan, *A Barthes Reader*, New York, Hill and Wang, 1982.

Sontag Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001.

Stam Robert, Burgoyne Robert, Flutterman-Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Londra-New York, Routledge, 1992.

Stopford John, *The Death of the Author (as Producer)*, in «Philosophy & Rhetoric», vol. 23, n. 3, Penn State University Press, 1990.

Tega Walter, *Le origini della modernità*, Firenze, Olschki, 1999.

Terrinoni Enrico, “Ostregatto! Ora ho capeto!”, in James Joyce, *Finnegans Wake*, libro terzo capitoli 1 e 2, Milano, Mondadori 2017.

Toffler Alvin, *The Third Wave*, New York, Bantam Book, 1980.

Torop Peeter, *La traduzione totale*, tr. di Bruno Osimo, Rimini, Guaraldi Logos, 2000.

Torop Peeter, Saldre Maarja “Transmedia space”, in Indrek Ibrus, Carlos A. Scolari (ed.), *Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.

Torop Peeter, Ojamaa Maarja, *La transmedialità dell'autocomunicazione della cultura*, a cura di Bruno Osimo, University of Tartu, Estonia, pubblicazione online, 2016.

Toury Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics-Tel Aviv University, 1980.

Toury Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Tsara Tristan, (1921) “Pour faire un poème dadaïste” in *Sept manifestes Dada*, Online edition, 1979.

Ulmer Gregory, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore, Londra, the Johns Hopkins University Press, 1985.

Valéry Paul, “L’homme et la coquille” in Id., *Oeuvres*, Parigi, Gallimard, 1957.

Vanoye Francis, Goliot-Lété Anne, *Précis d’analyse filmique* (1992), Parigi, Armand Colin, 2015.

Fabio Vittorini, “Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno”, in Paolo Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2018.

Wimsatt William K. Jr., Beardsley Monroe C., “The Intentional fallacy”, in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

Wyatt Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.

Zecca Federico, “Cinema Reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale”, in Federico Zecca (ed.), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

Zecca Federico, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013.

Sezione II

Agulhon Maurice, *Les métamorphoses de Marianne*, Parigi, Flammarion, 2001.

Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections on The Origin And Spread Of Nationalism*, Londra, New York, Verso, 1991.

Boland Eavan, *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time*, New York, Norton, 1995.

Bostrom Nick, “Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up” in *Medical Enhancement and Posthumanity*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Branigan Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, The Hague, Mouton, 1984.

Branigan Edward, Buckland Warren (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Londra, New York, Routledge, 2014.

Brooks Cleanth, Penn Warren Robert, *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.

Brown Carolyn, “Figuring the Vampire: Death, Desire and the Image”, in Sue Golding (ed.), *The Eight Technologies of Otherness*, Londra, Routledge, 1997.

Burke Marina, *Neil Jordan Interview* (The Crying Game), in «Film Ireland» n. 34, aprile-maggio 1993.

Butler Cullingford Elizabeth, “Thinking of Her... as... Ireland”: Yeats, Pearse and Heaney, in «Textual Practice», anno 4, n. 1, 1990.

Butler Cullingford Elizabeth, *The Reception of Michael Collins*, in «Irish Literary Supplement», primavera 1997.

Butler Cullingford Elizabeth, *Ireland's others: gender and ethnicity in Irish literature and popular culture*, Cork, Cork University Press, 2001.

Butler Cullingford Elizabeth, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan and The Butcher Boy*, in «Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities», vol. 15, n. 1, primavera 2002.

Cainarca Monica, *Intervista col Vampiro*, in «Fucine Mute», 13.

Clarke Linda, *Mother Ireland... The Myth*, p. 1, Post-Events, *Literature & Psychoanalysis in Dialogue*, ICLO-NICS, 9 novembre 2013.

Clover Carol, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Collins Pat, *Interview with Pat McCabe*, in «Film West», n. 20, primavera 1995.

Corkin Suzanne, *Prigioniero del presente. La vita indimenticabile del paziente amnesico H. M.*, tr.it. di Maria Antonietta Schepisi, Milano, Adelphi, 2015.

Christie Ian, “As Others See Us: British Film-making and Europe in the 90s”, in *British Cinema of the 90s*, Londra, Robert Murphy, 2000.

Clark Andy, Chalmers David, *The Extended Mind*, in «Analysis», vol. 58, n. 1, gennaio 1998.

Conrich Ian, “The *Friday the 13th* Films and the Cultural Function of a Modern Grand Guignol”, in *Horror Zone*, Londra, New York, Tauris, 2010.

Constable Catherine, “Postmodernism and film”, in Steven Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Constable Catherine, *Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood's Aesthetics*, New York, Wallflower Press, 2015.

Curtis Liz, *Nothing But the Same Old Story: The Roots of Anti-Irish Racism*, Londra, Information on Ireland, 1984.

Curtis Perry, *Apes and Angels: The Irish in Victorian Caricature*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1971.

Day Aidan, *Romanticism*, Londra, Routledge, 1996.

Day William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire*, Chicago, Chicago University Press, 1985.

Degli-Esposti Cristina, *Postmodernism in the Cinema*, New York, Oxford, Berghahn Books, 1998.

Denny Matthew, ““In Celebration of Her Wickedness?”: Critical Intertextuality and the Female Vampire in Byzantium”, in Samantha Holland, Robert Shail, Steven Gerrard (ed.), *Gender and Contemporary Horror in Film*, Emerald Publishing, formato ebook.

Deussing Ryan, *Berlin Stories: A Festival’s High and Low Lights*, in «Village Voice», 10 marzo 1998.

De Valera Eamon, *Examples in Arithmetic and Mensuration: Theory-questions and Notes Written for Students of the Training College of Our Lady of Mercy*, Carysfort Park, Blackrock, pubblicato privatamente per il College of Our Lady of Mercy, 1907.

De Vos Laurens, *Cruelty and Desire in the Modern Theater*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

Durkheim Emile, *Sociologie et philosophie*, Parigi, Les Presses universitaires de France, 1898.

Dyer Richard, “Children of the Night: Vampirism and Homosexuality” in Susannah Radstone (ed.), *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*, Londra, Lawrence and Wishart, 1988.

Edge Sarah, “*Women are trouble, did you know that Fergus?*”: Neil Jordan’s *Crying Game*, in «Feminist Review» n. 50, estate 1995.

Eldred Laura G., *Francie Pig vs. the Fat Green Blob from Outer Space: Horror Films and The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», vol. 10, n. 3, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), autunno 2006.

Fanous Cotti-Lowell Alison, *Narrating through Comics in Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», vol. 17, n. 4, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), inverno 2013.

Farley Fidelma, *interrogating Myths of Maternity in Irish Cinema: Margo Harkin's Hush-a-Bye Baby*, in «Irish University Review», vol. 29, n. 2, Edinburgh University Press, autunno-inverno 1999.

Freud Sigmund, “Il perturbante” (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

Fukuyama Francis, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Fuller David (ed.), *William Blake: Selected Poetry and Prose*, New York, Pearson Education, 2000.

Genette Gérard, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972.

Giles Jane, *The Crying Game*, Londra, BFI publishing, 1997.

Gordon Mel, *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*, New York, Da Capo Press, 1997.

Grassi Samuele, “‘Ghosts’ of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan” in Ornella De Zordo (ed.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

Hanson Ellis, “Undead”, in Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Londra, Routledge, 1991.

Hill John, “Images of Violence” in Emer Rockett et al., *Cinema and Ireland*, Londra, Croom Helm, 1988.

Herron Tom, “ContaminNation: Patrick McCabe and Colm Toibin’s Pathographies of the Republic”, in Liam Harte, Michael Parker (ed.), *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, New York, St Martin’s Press, 2000.

Huggan Graham, “Ghost Stories, Bone Flutes, Cannibal Countermemory” in Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*, London, Routledge, 2000.

Hurt James, “‘Hope for our Division yet’: Neil Jordan and the War in Northern Ireland” in Jürgen Kleist, Bruce A. Butterfield (ed.), *War and Its Uses. Conflict and Creativity*, New York, Peter Lang, 1999.

Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, Londra, New York, Routledge, 1989.

Jaehne Karen, *Neil Jordan on The Butcher Boy*, pubblicazione online, <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=nea-jor>

Jakobson Roman, “Préface: Vers une science de l’art poétique” in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: Textes de Formalistes russes*, Parigi, Seuil, 1965.

Johnston Trevor, *Between the Lines*, in «Sight & Sound», vol. 23, n. 6, giugno 2013.

Jordan Neil, *The Dream of a Beast* (1983), Londra, John Murray, 2005.

Jordan Neil, Leland David, *Mona Lisa*, Londra-Boston, Faber & Faber, 1986.

Jordan Neil, *Michael Collins. Screenplay and Film Diary*, Londra, Vintage, 1996.

Jost François, “The Look: From Film To Novel. An Essay in Comparative Narratology”, in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2004.

Jung Carl Gustav, *Simboli della trasformazione* (1912), tr. it. di Renato Raho, Bollate Boringhieri, 2015.

Jung Carl Gustav, *Opere vol. IX* (1933-35), ed. it. di Luigi Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

Kahn Victoria, *Political Theology and Fiction in The king’s Two Bodies*, in «Representations», vol. 106, n. 1, primavera 2009.

Kearney Richard, *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan’s First Irish Feature Film*, in «Studies: An Irish Quarterly Review», vol. 71, n. 283, Irish Province of the Society of Jesus, autunno 1982.

Kezich Tullio, *Federico Fellini: His Life and Work*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Kiberd Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Londra, Vintage, 1996.

Kirwan Pdraig, *Transatlantic Irishness: Irish and American Frontiers in Patrick McCabe’s The Butcher Boy*, in «Comparative Literature», vol. 63, n.1, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, inverno 2011.

Kubrick Stanley, *A Clockwork Orange*, sceneggiatura del 7 settembre 1970.

Leyser Conrad, “Introduction to the Princeton Classics edition” in Ernst Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (1957), Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2016.

Alex Lightman, *Sex and the Singularity*, <https://hplusmagazine.com/2009/10/09/sex-and-singularity/>

Linehan Hugh, *Michael Collins (review)*, in «Film Ireland», dicembre 1996/gennaio 1997.

Malik Kenan, *What is it to be Human?: What science can and cannot tell us*, Londra, Academy of Ideas, 2001.

Mazlish Bruce, *The Fourth Discontinuity: The Co-evolution of Humans and Machines*. Yale, Yale University Press, 1993.

McCabe Patrick, *The Butcher Boy*, Londra, Picador, 1992.

McCabe Patrick, FitzSimon Christopher, *St. Macartan, Minnie the Minx and Mondo Movies: Elliptical Peregrinations through the Subconscious of a Monaghan Writer Traumatized by Cows and the Brilliance of James Joyce*, in «Irish University Review», vol. 28, n. 1, primavera-estate 1998.

McGuirk Paul, *Neil Jordan: The Literary Fiction*, Regno Unito, Limanaki Books, 2016.

McGuirk Paul, *Neil Jordan. A Quiet Man in Babylon. The Films*, Dalkey, Kalergo, 2016.

McIlroy Brian, “History Without Borders”, in James MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999.

McSwiney Seamus, *Treaty Makers and Filmmakers*, in «Film West», n. 26, autunno 1996.

Merivirta Raita, *The gun and irish politics. Examining national history in Neil Jordan's Michael Collins*, Francoforte, Peter Lang, 2009.

Middleton Francesca, *A Queen of Hearts and a white rabbit: storytelling traditions, lacunae and otherness in Neil Jordan's Mona Lisa*, in «Studies in European Cinema», vol. 11, n. 3, Taylor & Francis, 2015.

Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, Albany, State University of New York Press, 1994.

Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Parigi, Editions Universitaires, 1965.

Moravec Hans, “Robots and Children of the Mind” in David Jay Brown, *Conversation on the Edge of the Apocalypse. Contemplating the Future with Noam Chomsky, George Carlin, Deepak Chopra, Rupert sheldrake, and Others*, New York, Palgrave, 2005.

Movietone record the 'Lying-in-State' and funeral of ex-President Eamon de Valera. © British Movietone, 14 settembre 1975.

Mukařovsky Jan, “Standard Language and Poetic Language” in Id., *Linguistics and Literary Style*, New York-Holt, Reinhart and Winston, 1970.

Murphy Michael, *Fear Dat New Orleans: A Guide to the Voodoo, Vampires, Graveyards & Ghosts of the Crescent City*, pubblicazione online, The Countryman Press, 2015.

Murphy Neil, *Irish Fiction and Postmodern Doubt – An Analysis of the epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, in «Studies in Irish Literature», volume 12, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2002.

Nietzsche Friedrich, *Umano, troppo umano* (1878), tr. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi eBook, 2016.

Nietzsche Friedrich, *La volontà di potenza* (1882), tr. it di L. P., Milano, Isis, 1922.

Orazio, *Carmina*.

Pavis Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1998.

Pepperell Robert, *Posthumans and Extended Experience*, in «Journal of Evolution and Technology», vol. 14, aprile 2005.

Pernot-Deschamps Marguerite, *Neil Jordan's Short Stories – A Question of Irishness*, in «Asylum Arts Review», n. 4, inverno 1997.

Pisters Patricia, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film theory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Pollone Matteo, Taricano Caterina, *Neil Jordan*, Milano, Il Castoro Cinema, 2009.

Potts Donna, *From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's The Butcher Boy*, in «New Hibernia Review», vol. 3, n. 3, University of St. Thomas, autunno 1999.

Pramaggiore Maria, *Neil Jordan*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008.

Proietti Fabiana, Spagnoli Alessia, Valeri Carlo, *Il buio si avvicina*, Roma, Dino Audino editore, 2007.

Putzel Steven D., *The Black Pig: Yeats's Early Apocalyptic Beast*, in «Eire Ireland», vol. 17, n. 3, autunno 1982.

Regan John, *Looking at Mick Again: Demilitarising Michael Collins*, in «History Ireland», autunno 1995.

Rice Anne, *Interview with the Vampire: Book I of the Vampire Chronicles*. New York, Ballantine Books, 1976.

Rilke Rainer Maria, *Elegie duinesi* (1923), trad. Michele Ranchetti, Jutta Leskien, Milano, Feltrinelli, edizione ebook, 2006.

Rockett Emer, Rockett Kevin, *Neil Jordan. Exploring Boundaries*, Dublino, The Liffey Press, 2003.

Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, Novara, Utet, 2011.

Rudrum David, Stavris Nicholas, *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, New York-Londra-Nuova Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2015.

Said Edward, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Scaggs John, *Who Is Francie Pig? Self-Identity and Narrative Reliability in The Butcher Boy*, in «Irish University Review, special issue: Contemporary Irish Fiction», Edinburgh University Press, primavera-estate 2000.

Sheldrake Rupert, *The Extended Mind*, in «the Quest», luglio-agosto 2003.

Shelley Mary, *Frankenstein* (1818), New York, Barnes and Noble, 2012.

Shelley Mary, *Matilda* (1819), trad. di Mirella Billi, Venezia, Marsilio, 2005.

Shklovsky Viktor, “Art as Technique” in Lee T. Lemon e Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.

Skal David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York, Faber, 2001.

Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman-Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film semiotics*, Londra, New York, Routledge, 1992.

Sternberg Meir, *Telling in Time III, Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*, in «Poetics Today», n. 27, issue 1, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006.

Tymoczko Maria, *The Irish ‘Ulysses’*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Todorov Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966.

Travers Pauric, *Eamon de Valera*, Dublino, Dundalgan Press, 1994.

Umiltà Carlo, Legrenzi Paolo, *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Van den Akker Robin, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londra, New York, Rowman & Littlefield, 2017.

Van Order Thomas, *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

Vecchi Tomaso, Cattaneo Zaira, *Blind Vision*, MIT press, 2011.

Vita-More Natasha, *Sex and the Singularity*,
<https://hplusmagazine.com/2009/10/09/sex-and-singularity/>.

White John J., *Bertold Brecht's Dramatic Theory*, New York, Camden House, 2004.

Wilberforce Samuel, *Essays Contributed to the Quarterly Review*, John Murray, Londra, 1874.

Winkelman Donald W., *The Butcher Boy*, in «Western Folklore», vol. 21, n. 3, Western States Folklore Society, luglio 1962.

Wolfreys Julian, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny, and Literature*, Londra, Palgrave Macmillan, 2002.

Woodmartin William Gregory, *Traces of the Elder Faiths in Ireland*, Port Washington, Kennikat Press, 1970.

Zilliax Amy, “*The Scorpion and the Frog*”: *Agency and Identity in Neil Jordan's The Crying Game*, in «Camera Obscura», n. 35, Maggio 1995.

Zucker Carole, *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*, Londra-New York, Wallflower press, 2008.

Riviste e giornali

RTÉ.com

The Mirror

The Star

Irish Independent